

Hollywar - Hollywood, arme de propagande massive

Pierre Conesa

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Pierre Conesa



Hollywood,
arme de propagande
massive

LE MONDE COMME IL VA

Robert Laffont

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

La Fabrication de l'ennemi, ou Comment tuer avec sa conscience pour soi, 2011

Surtout ne rien décider. Manuel de survie en milieu politique avec exercices pratiques corrigés, 2014

Dr. Saoud et Mr. Djihad. La diplomatie religieuse de l'Arabie saoudite, Prix du meilleur livre de géopolitique, 2016

Aux éditions de l'Aube

Guide Du Paradis. Publicité Comparée Des Au-Delà, Poche, 2016 (4^e édition)

Zone de choc : ZUP, ZAC, ZEP, 2011

Les Mécaniques du chaos : bushisme, prolifération et terrorisme, 2007

Aux éditions Fayard

Guide du petit djihadiste, 2016

Aux éditions Flammarion

Dommages collatéraux, 2002

PIERRE CONESA

HOLLYWAR

Hollywood,
arme de propagande massive



Robert
Laffont

Robert Laffont

© Éditions Robert Laffont, S.A.S., Paris, 2018

Conception graphique : Joël Renaudat / Éditions Robert Laffont

En couverture : © Photo 12 /Alamy

ISBN numérique : 978-2-221-21973-7

Suivez toute l'actualité des Editions Robert Laffont sur
www.laffont.fr



Les États-Unis jouissent d'« une virginité perpétuellement renouvelée* ».

*. Stanley Hoffman, cité dans Gérard Chaliand, *Pourquoi perd-on la guerre ?*, Odile Jacob, 2016.

Introduction

Le cinéma hollywoodien peut être critique, radical, incisif, dénonciateur, défenseur du citoyen américain face aux pouvoirs politique ou économiques. Mais il peut aussi être menteur, grossier, raciste et véhiculer des stéréotypes quand il traite de l'Autre, le non-Américain, le Noir, le (Peau-) Rouge, le Jaune, le Basané, le Blanc nazi ou le communiste. Avec l'arrivée au pouvoir de George W. Bush, puis de Donald Trump, de nouveaux ennemis sont apparus, dont le petit Français et l'Arabo-Irano-musulmano-terroriste.

Le cinéma, en général, a une puissance propagandiste sans égale. Avec le western, par exemple, plusieurs générations de spectateurs ont considéré les cow-boys comme les bons et les Indiens comme les méchants. Un véritable génocide, s'appuyant sur un discours raciste et l'existence de camps de déportation poliment appelés « réserves indiennes », a ainsi longtemps disparu de l'histoire. De même, les militants communistes ont pu croire, grâce au génie du cinéaste Sergueï Eisenstein et de son film *Octobre* (1927), que la prise du palais d'Hiver, à l'automne 1917, avait été orchestrée par une foule soulevée par l'idéal révolutionnaire – alors qu'il s'agissait d'un simple coup d'État – et que le paradis socialiste se composait d'ouvriers et de paysans heureux, souriant et sifflotant comme les sept nains. Et que dire des films « coloniaux », qu'ils soient français (comme *Pépé le Moko* sorti en 1937, *Le Capitaine jaune*, 1930 ou *Le Blanc et le Noir*, 1930) ou anglais ?

La plus grande force du cinéma est qu'il donne l'illusion du réel. Les régimes fasciste et nazi l'ont bien compris. Tout comme Hollywood, le plus puissant système de production cinématographique. Ce dernier a progressivement submergé la planète de films typiquement américains et diffusé le rêve d'une nation. Présenté comme une industrie du « divertissement », grâce à l'image et à l'habileté des scénaristes, le cinéma hollywoodien laisse difficilement transparaître sa dimension idéologique, notamment dans la désignation de la menace. Et pourtant...

Le stéréotype est, selon Roland Barthes, « un fait politique, la figure

majeure de l'idéologie¹ ». Hollywood est une usine à rêves, certes, mais aussi une formidable machine à générer de l'ennemi, intérieur ou extérieur, humain ou extraterrestre. Avec ce livre, j'ai voulu comprendre pourquoi Hollywood a tant produit de stéréotypes souvent haineux contre l'Autre, tant inventé de menaces qui pèseraient sur l'identité blanche, le mode de vie américain, la « civilisation » ou tout simplement la planète, et comment les scénaristes ont élaboré des héros américains destinés à contrer les forces maléfiques.

Dans ce pays qui se pense jeune donc sans histoire, il n'y a pas de ministère de l'Éducation nationale, pas de manuels enseignant un récit collectif comme en Europe : chaque État est maître de son système éducatif avec des résultats très aléatoires. « Nous sommes en train d'élever une génération de jeunes Américains qui sont, dans l'ensemble, historiquement ignorants », écrit l'historien David McCullough dans son dernier livre *The American Spirit*². Il est toujours assez surprenant d'entendre les responsables politiques américains déclarer que les États-Unis n'ont jamais été une nation colonisatrice et appeler à la décolonisation par le biais de la Charte de l'Atlantique du 14 août 1941, alors que le pays s'est construit sur une longue série de massacres et d'exterminations des populations indiennes indigènes. En septembre 2016, deux historiens américains – Graham Allison et Niall Ferguson – ont publié une tribune pour soutenir la création d'une commission d'universitaires autour du prochain président : « Les États-Unis interviennent dans des régions dont nos décideurs ignorent tout³. » C'est donc le cinéma qui a largement forgé, et continue de forger, l'identité américaine, le *Volksgeist*, l'« esprit du peuple » selon les grands philosophes allemands du XIX^e siècle. Dès le début du XX^e siècle, le cinéma a été conçu comme une école pour transmettre des leçons morales et patriotiques, chargée d'une mission d'américanisation autour de valeurs et d'idéaux communs à une population hétérogène. Hollywood détient un pouvoir idéologique unique et incontestable : c'est un média politique. On le verra avec l'action de la Ligue pour la vertu⁴, la rigueur du code Hays⁵ et la virulence de l'attaque menée par la Commission des activités antiaméricaines (House Committee on Un-American Activities, HCUA) dans les milieux du cinéma.

Aucun autre système de production cinématographique ne pourrait faire naître des films aussi irréalistes, sectaires, chauvins, racistes sans être qualifié de cinéma de propagande. Qu'est-ce qui interdit donc l'usage de ce terme ? Comme me le disait en plaisantant une amie, grande connaisseuse du cinéma, en relisant mon manuscrit : « Je suis folle du cinéma américain ! On ne critique pas le cinéma hollywoodien devant moi ! » Une critique du cinéma américain peut faire le même effet sur un cinéphile qu'une dénonciation de la charia

sur un salafiste. L'intelligence suprême de ce cinéma de persuasion réside dans la qualité du scénario et l'excellence technique qui créent une empathie totale avec le héros. Ce ne sont pas les bons films qui font l'opinion intérieure américaine mais la masse des mauvais films sans second degré. C'est pourquoi ce livre repose sur l'analyse d'une partie des 2 700 westerns, des 100 films consacrés aux « Jaunes », des 400 sur la guerre contre les Japonais, de la soixantaine sur le Vietnam et des 500 où apparaissent des Mexicains ou des Sud-Américains.

Malgré les critiques politiques ou sociales agitant la société américaine, Hollywood a parfois continué à produire des films racistes et sectaires si la logique commerciale le voulait. L'articulation entre la production et les grands débats du pays n'est pas mécanique. Le respect de la part des producteurs de Hollywood ne s'acquiert qu'à partir du moment où l'on s'affirme non pas comme citoyen, mais comme consommateur susceptible de boycotter des films. Quant aux ennemis extérieurs, les non-citoyens américains, ils n'ont pas leur mot à dire.

Le cinéma a très vite constitué un rouage industriel du *soft power* international. Le talent des producteurs a permis d'en poser les bases bien avant les systèmes propagandistes nazi et soviétique. Dès le début du xx^e siècle, le cinéma a assumé la fonction d'élaboration et de diffusion du récit national. Pendant que les Européens théorisaient le concept de manipulation des foules, les Américains, inventeurs géniaux de la publicité, produisaient en toute bonne conscience. Nombre de films cités ici n'ont pas été diffusés en France (heureusement) et leur idéologie n'est compréhensible que dans un contexte américain. Le choix de distribuer et de traduire seulement des films de qualité en Europe a biaisé et survalorisé l'image de Hollywood. En sens inverse, de l'Europe vers les États-Unis, comme tout cinéma de propagande, Hollywood joue le rôle de barrage culturel contre l'influence extérieure. *Les Sept Mercenaires* sont plus connus que *Les Sept Samourais*, *Nikita* a été américanisée en *Nom de code Nina*, montée avec le même scénario, les mêmes découpages de scènes, le même montage que le film de Luc Besson qui reste inconnu aux États-Unis. De même, *Le Retour de Martin Guerre* s'est transformé en *Sommersby*, *Mon père ce héros* en *My Father, the Hero* et *Le Jouet* en *The Toy*. Ces films, à l'origine français mais « américanisés » ont évolué aux yeux du public en produits américains.

Il est temps désormais de passer en revue quelques cas d'ennemis stéréotypés qui ont jalonné l'histoire du cinéma. On verra d'abord comment des ennemis « historiques » ont été façonnés uniquement par la couleur de leur peau. Il s'agit des figures du « Noir », du « Rouge », du « Jaune », du « Basané » et des « Blancs » ex-communistes,

nationalistes, russes ou néo-nazis. Par la suite, on analysera les spécificités stratégiques du système hollywoodien. Enfin, on s'intéressera aux nouveaux ennemis tout droit issus de la vision busho-trumpienne qui inspire actuellement les scénaristes : le petit Français et l'Arabo-Irano-nucléaro-terroristo-musulman.

Le cinéma américain étant incontestablement le meilleur du monde, il survivra sans difficulté à cet essai critique écrit par un géopoliticien et non par un cinéphile expert.

1. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.
2. David McCullough, *The American Spirit. Who We Are and What We Stand for*, Simon and Schuster, 2017.
3. « Why the U.S. President Needs a Council of Historians », Graham Allison et Niall Ferguson, *The Atlantic*, septembre 2016.
4. La Ligue pour la vertu (National Legion of Decency) est un groupe de pression créé par les représentants de l'Église catholique romaine en 1933 aux États-Unis pour censurer les productions cinématographiques exerçant une mauvaise influence sur les enfants.
5. Établi en 1930 par William Hays, président de la Motion Pictures Producers and Distributors of America, le code Hays est un code d'autocensure en vigueur aux États-Unis (voir p. 140).

I

Palette colorée des différents méchants
terrassés par Hollywood

Les scénaristes et les producteurs à Hollywood ne définissent jamais la menace qui pèse sur la société américaine en fonction de la réalité, mais pour répondre à des contraintes idéologiques et cinématographiques. Le sentiment d'appartenir à une société idéale, qui ne peut qu'être enviée et jalousée par le reste de la planète, est propre à l'identité du pays. Dans ce contexte, la désignation d'un ennemi commun, intérieur ou extérieur, par Hollywood, n'est pas contrebalancée par un quelconque organisme public ministériel, académique ou universitaire.

Le « Noir », le « Rouge », le « Jaune », le « Basané », le « Blanc complotiste » espion ou couard : la liste des ennemis perfides, menaçants mais terrassés victorieusement dans les films d'action, est longue.

Comme le méchant doit être rapidement identifiable, la couleur de peau a longtemps été utilisée : chaque catégorie correspond à un type de menace. S'ils sont difficilement reconnaissables, les Blancs (nazis ou communistes) incarnent également l'ennemi caché et infiltré s'ils parlent en roulant les « r » dans des films d'espionnage. Constantin Costa-Gavras, un excellent connaisseur de la réalité hollywoodienne, affirmait : « La société américaine fonctionne comme ses films d'action : il leur faut un ennemi désigné¹. »

Faisons un rapide rappel de ces grands ennemis hollywoodiens, que tout cinéphile connaît parfaitement.

1. Citation extraite de *Nova Magazine*, avril 2002.

1

Le Noir : un primitif responsable de la guerre civile

« Lorsqu'on soupçonne un nègre, on commence souvent par le pendre, quitte à reconnaître plus tard que ceux qu'il a tués se portent à merveille. »

Mark Twain,
Les Aventures de Huckleberry Finn

Le Noir et l'esclavage

L'esclavage fut longtemps l'un des grands tabous du cinéma américain. On ne compte qu'une vingtaine de films consacrés à cette question. Les États-Unis sortent très profondément traumatisés de la guerre de Sécession, et le cinéma naissant retranscrit, dans un premier temps et sans état d'âme, le racisme qui habite la société. Par la suite, il exclut la question noire, jusqu'au mouvement des droits civiques des années 1960. Il faut attendre les années 1970 pour que naisse la *blaxploitation* (ou *blacksploitation*) qui revalorisera l'image des Noirs en les présentant dans des rôles de premier plan et non plus seulement comme des faire-valoir. Le premier film revenant sur le bataillon de soldats noirs combattant du côté nordiste durant la guerre de Sécession date seulement de 1990. Il s'agit de *Glory* d'Edward Zwick, réunissant Denzel Washington, Matthew Broderick et Morgan Freeman.

Différentes étapes importantes de la représentation du Noir dans le cinéma américain méritent d'être détaillées¹.

En 1852, Harriet Beecher Stowe, une abolitionniste convaincue, écrit *La Case de l'oncle Tom* sur la réalité de l'esclavage et la nécessité de l'amour chrétien pour le surmonter. Trois cent mille exemplaires ont été vendus en un an aux États-Unis, ce qui représente la seconde

vente du XIX^e siècle, derrière la Bible. Le roman est adapté pour la première fois au cinéma en 1903, puis une vingtaine d'adaptations cinématographiques muettes se sont succédé. La dernière date de 1927 et a été réalisée par l'acteur ayant joué l'oncle Tom dans une version de 1913. Les médias noirs de l'époque aimaient cette version, mais le studio, craignant une mauvaise réception du film de la part du public sudiste, finit par couper au montage les scènes les plus dures, en particulier la séquence où l'on voit une mère arrachée à son enfant lors d'une vente d'esclaves. Toutes ces adaptations cinématographiques, mais également théâtrales avec les *Tom Shows* et les *Minstrel Shows*², ont fixé les stéréotypes du Noir, sorte de primitif simplet, dansant même pendant une vente d'esclaves. Les comédiens au cinéma sont presque tous des Blancs grimés. Même plusieurs décennies après la fin du cinéma muet (qui a lieu au cours des années 1920) la matière du roman d'Harriet Beecher Stowe reste trop sensible pour être à nouveau adaptée au cinéma. En 1946, la MGM envisage de s'en emparer mais arrête la production après des protestations de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)³. Quatre versions au total ont existé à l'étranger – française, italienne, yougoslave et allemande – avant que Hollywood ne se charge de l'adapter dans une version politiquement correcte, en 2015.

Seconde étape : le réalisateur D.W. Griffith raconte dans *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*, 1915) les suites de la guerre de Sécession dans le Sud. Les Noirs, toujours joués par des acteurs blancs, sont illettrés, corrompus et rustres. Gus, l'ancien esclave qui a combattu dans l'armée nordiste, veut épouser Flora, une jeune Blanche. Effrayée, cette dernière se donne la mort en se jetant dans le vide. Le Ku Klux Klan (KKK), organe de défense des Blancs du Sud, la vengera.

Le film dénonce les nouveaux « maîtres » qui veulent donner les pleins pouvoirs aux Noirs du Sud par le biais d'une fraude électorale. Il montre comment le KKK disperse les *crazed negroes*⁴, sauve les familles sudistes agressées, prive les électeurs noirs de leurs droits de vote et les désarme. Pour Griffith, les anciens esclaves sont des étrangers possédant l'identité américaine ; ce sont des parasites susceptibles de briser l'unité du pays. Selon lui, les nordistes et les Noirs qui les ont rejoints sont des barbares capables des pires atrocités et le KKK met fin à l'anarchie du régime noir.

Naissance d'une nation est considéré comme le premier blockbuster de l'histoire hollywoodienne et a été qualifié de « film le plus raciste de l'histoire » par le *New York Post* en 2015.

D'autres films sur la guerre de Sécession présentent sous un meilleur jour les sudistes et leurs valeurs chevaleresques ; ils sont vus comme

modérés, soucieux de défendre le droit des États de l'Union à légiférer comme ils le souhaitent sur l'esclavage. C'est le cas du film *La Piste de Santa Fe* (*Santa Fe Trail*), sorti en 1940, qui défend des positions abolitionnistes.

Les stéréotypes des Noirs sont dorénavant figés et définis, comme le montre l'auteur et documentariste Régis Dubois dans un ouvrage paru en 2008⁵. Au-delà de l'oncle Tom, affable et soumis, de la nounou maternelle, toujours de bonne humeur et confidente du personnage principal et de l'enfant sale aux cheveux en bataille, on peut citer la figure du *coon*, cet idiot maladroit et peureux que l'on retrouve dans les films burlesques, le *lazy*, ce fainéant qu'il faut forcer au travail et enfin la *tragic mulatto*, cette mulâtresse malheureuse qui vit mal sa double appartenance, comme dans le film *Le Mirage de la vie* (*Imitation of Life*) sorti en 1959. Sur ce sujet, le film de 1951 *Show Boat* de George Sidney, une adaptation de la comédie musicale à succès éponyme de 1927, met également en scène le drame des couples mixtes, notamment d'une métisse qui se fait passer pour Blanche afin de se marier avec un Blanc. Dans une autre adaptation de 1936, le réalisateur James Whale montre avec insistance la séparation des spectateurs dans des files d'attente distinctes au sein d'une séquence durant laquelle le *marshal*⁶ vient arrêter le couple marié parce que la femme est noire. Enfin, dans une adaptation de 1951, c'est Ava Gardner qui joue la femme métisse. La chanteuse Lena Horne, qui était une véritable métisse, avait été envisagée pour le rôle mais a été finalement refusée par crainte que les scènes d'amour interraciales ne choquent l'Amérique de l'époque.

Il existe un dernier stéréotype, celui du *black buck*, ce personnage hypersexué, qui apparaît dans *Naissance d'une nation*. Il s'agit d'un être violent qui essaie de toucher la femme blanche, heureusement sans y parvenir, et met ainsi en danger la communauté WASP⁷.

Dans *Autant en emporte le vent*, sorti en 1939, les rôles d'esclaves, comme la nourrice bienveillante et soumise (incarnée par Hattie McDaniel), sont joués par des acteurs noirs. L'« avancée » de faire jouer des Noirs est saluée par la NAACP (il ne faut pas oublier qu'à l'époque, les États-Unis sont ségrégationnistes). Pourtant, lors de la première mondiale au Fox Theater à Atlanta, Hattie McDaniel n'est pas invitée à la cérémonie : elle est interdite d'entrée. L'acteur Clark Gable menace alors de boycotter la première, mais Hattie le convainc d'y assister. Six mois plus tard, elle obtient l'Oscar du deuxième meilleur rôle et devient la première artiste noire primée.

Le cinéma hollywoodien a ainsi offert une assise visuelle au racisme, américain et mondial, tant dans la narration que dans la mise en scène, le montage et la technique. Les bases du personnage de l'Afro-

Américain sont posées.

Mais ce n'est pas tout pour ce qui concerne les Noirs !

L'Afrique, espace infini de tribus féroces

Tarzan, le personnage d'Edgar Rice Burroughs, fait, dès 1918, la fortune de Hollywood qui le porte cinquante-trois fois à l'écran. Il incarne le rapport entre l'homme blanc livré à lui-même face aux sauvages africains. De même, le film *King Kong* (1933), en mettant en scène un gorille géant dans des décors en carton-pâte, illustre la monstruosité de l'Afrique, seul continent d'où peut surgir un tel animal. Les sauvages, très occupés à jouer du tam-tam, lui rendent hommage en lui offrant des vierges, notamment une Blanche, dont le grand singe tombe amoureux.

Terre d'aventures romantiques au cœur de la nature (on peut citer les films *The African Queen* en 1951, *Mogambo*, en 1953, ou encore *Hatari*, en 1962) ou terre dangereuse, le continent noir est un large espace sauvage mais sensuel, peuplé de trafiquants d'ivoire, de chasseurs intrépides, de tribus, de sorciers et de multiples dangers tels que les fauves, les araignées et les serpents, les flèches empoisonnées, les chutes d'eau infranchissables, les rivières tumultueuses. Ce monde périlleux permet au héros blanc de vivre de rudes aventures qui finissent par le révéler à lui-même. Il ordonne, investit, valorise et protège l'Afrique et les Africains, parfois, contre eux-mêmes. Des règles morales viennent progressivement s'immiscer dans cette vie dans la jungle. Ainsi, dans *Tarzan s'évade* (1936), Jane porte désormais une robe alors qu'elle était en bikini en peau de léopard dans le film précédent, *Tarzan et sa compagnie* (1934).

Quant à l'Afrique contemporaine, le lecteur doit voir un documentaire remarquable réalisé par quatre jeunes Kenyans, Gabriel, Bernard, Brian et Derrik, qui mettent en scène les stéréotypes des personnages africains afin de lutter contre les clichés et de se moquer des films hollywoodiens⁸. Rappelons que l'Afrique, c'est cinquante-quatre pays différents, et non pas une masse informe où tous les habitants se ressembleraient. La réalisation a été financée par Mama Hope, une ONG humanitaire à but non lucratif dédiée aux communautés autonomes en Afrique sub-saharienne. Ces dernières années, le continent est apparu aux yeux de Hollywood uniquement comme une terre de guerres civiles et de massacres, menés par des dictateurs cruels et sanguinaires. En 2015, le film *Beasts of No Nation*, dont l'action se situe dans un pays africain non nommé, montre un orphelin happé par la guerre qui devient enfant soldat, sous les ordres du général Kimba, un commandant de l'armée rebelle, psychotique,

La difficile émergence de la question noire à Hollywood

« Les nègres chantent le blues pour qu'on comprenne bien qu'ils ne cherchent pas de travail⁹. »

Dès 1865, des codes noirs sont instaurés dans différents États, afin de limiter les droits civiques des Afro-Américains, trois ans à peine après l'abolition de l'esclavage en 1862. En 1896, la décision de la Cour suprême *Plessy contre Ferguson* autorise pour la première fois la ségrégation d'un point de vue juridique. Homer Plessy était un octoron : il avait sept huitièmes de sang caucasien et un huitième de sang africain. En 1892, il a pris place dans un compartiment réservé aux Blancs en faisant connaître son état au contrôleur qui l'a immédiatement arrêté. Face à cette affaire, la Cour suprême a fini par déclarer que les Noirs et les Blancs étaient « séparés mais égaux¹⁰ ».

Dès lors, l'image du Noir victorieux doit être interdite à l'écran car elle peut être dangereuse. C'est le cas de la diffusion d'un film sur un combat historique de boxe. Jack Johnson est le premier Noir à être devenu champion du monde des poids lourds, en 1908. Le coup de tonnerre est d'autant plus violent dans cette Amérique raciste que le nouveau champion revendique sa couleur de peau et épouse une femme blanche. En 1910, pour laver l'affront, l'ancien champion blanc invaincu des poids lourds, James J. Jeffries, rappelé de sa retraite, fait une annonce : « Je vais combattre dans le seul but de prouver qu'un homme blanc est meilleur qu'un nègre [...]. Cette partie de la race blanche qui compte sur moi pour défendre sa suprématie peut être assurée que je donnerai mon maximum. Je gagnerai aussi vite que possible. » Mais ce 4 juillet 1910, le boxeur blanc est mis KO dans la quinzième reprise. Des agressions racistes visant des Noirs et des émeutes raciales éclatent. Plusieurs États interdisent la rediffusion de ce combat et le tournage d'autres rencontres entre Johnson et des boxeurs blancs. Johnson est poursuivi pour atteinte aux bonnes mœurs, mariage clandestin et dettes non honorées. Il s'enfuit en France. Pendant des années, le film *The Johnson-Jeffries Fight* reste caché. Il n'est apparu qu'en 2005 sur la liste du National Film Registry, un classement rassemblant les films devant être conservés à la bibliothèque du Congrès.

Hollywood a très longtemps été d'une extrême prudence sur la dénonciation du racisme. En 1936, lors du tournage de *Furie*, le

producteur Louis B. Mayer dit à Fritz Lang : « On ne doit faire appel aux gens de couleur que comme cireurs de chaussures ou comme porteurs dans les wagons de chemin de fer. » Plusieurs séquences du film ont ainsi été coupées. En 1936 aussi, *Black Legion*, un long-métrage de la Warner, dénonce le Ku Klux Klan dans un temps où cette secte organisait de grands défilés et des meurtres racistes. Cette critique est néanmoins indirecte puisque le KKK est caché derrière une pseudo-« légion noire ». En 1943, *L'Étrange Incident (The Ox-Bow Incident)* met en scène un lynchage de voleurs, or ces derniers sont... blancs. En 1950, *Stars in My Crown*, réalisé par le français Jacques Tourneur, qui travaille à cette époque aux États-Unis, ose montrer le KKK en action contre des Noirs, avant que le lynchage soit arrêté par un pasteur qui sermonne tout le monde (ouf, le *happy end* !). La même année, le film de Joseph L. Mankiewicz, *La porte s'ouvre (No Way Out)* raconte les difficultés d'un médecin noir dans une petite ville. Il soigne deux frères gangsters blancs dans l'hôpital de la prison du comté : quand l'un meurt, l'autre accuse immédiatement le médecin de l'avoir tué, appuyant sa démonstration sur des propos racistes. Pour des raisons contractuelles, l'affiche officielle du film ne mentionne pas le nom de Sidney Poitier qui n'apparaît au générique qu'en quatrième position. Les parents de l'acteur vont pour la première fois de leur vie au cinéma à l'occasion de la projection du film : la mère s'adresse alors au personnage de Sidney, captivée. Richard Widmark, un autre acteur du film, s'excuse à la fin de chaque prise auprès de Poitier, tant les dialogues sont violents. Le film a longtemps été interdit dans les États du Sud et a mis plusieurs décennies à être programmé par la télévision américaine.

D'autres tentatives ont été plus novatrices. C'est le cas du film *Le soleil brille pour tout le monde* de John Ford (*The Sun Shines Bright*), sorti en 1953, pour lequel des coupures ont été imposées concernant des Noirs, notamment une scène montrant un début de lynchage. Mais le réalisateur John Ford a décidé de réintégrer la scène dans le remake. Le film a néanmoins été un échec commercial du fait de l'absence de vedettes.

Le véritable tournant dans la représentation de l'esclavage à l'écran a lieu au cours des années 1960, dans le sillage du Mouvement des droits civiques. Sur l'affiche du film *La Chaîne* de Stanley Kramer (1958), Tony Curtis impose le nom de Sidney Poitier au même niveau que le sien. En 1962, le film *The Intruder*, basé sur une nouvelle éponyme, met en scène la vie d'une petite ville du Sud qui n'accepte pas les lois intégrationnistes. Il se termine par un lynchage. Le film est entièrement financé par le réalisateur Roger Corman qui a beaucoup de mal à trouver un distributeur et perd finalement de l'argent. L'équipe de tournage subit des menaces de mort. La même année, *Du*

silence et des ombres (*To Kill a Mockingbird*), avec Gregory Peck, relate l'histoire d'un avocat du Sud qui accepte de défendre un Noir accusé de viol. Ce film est aujourd'hui considéré comme « culturellement important » par la bibliothèque du Congrès et appartient au National Film Registry.

En 1960, le film *Le Sergent noir* (*Sergeant Rutledge*) évoque les unités formées par des Noirs sous commandement blanc, devant combattre les Indiens. La critique la plus étonnante adressée au film a sûrement été la dénonciation du racisme anti-Noirs sans se préoccuper des droits des Indiens, les méchants du western classique. Difficile de dénoncer tous les racismes à la fois !

Dans les années 1970, la communauté afro-américaine réagit en lançant le mouvement de la blaxploitation. Les films présentent des Noirs dans des rôles dignes et de premier plan. Seuls des Noirs sont engagés pour ces films qui ne s'adressent qu'à la même communauté sur des thèmes qui lui tiennent à cœur, en utilisant tous les stéréotypes habituels. Le personnage noir est souvent assimilé au bien et le Blanc au mal. Tous les genres cinématographiques y passent : policier (trilogie des *Shaft*), cinéma d'horreur (*Blacula*, 1972), arts martiaux, péplum (*The Arena*, 1974), western, espionnage, film politique engagé... Les films de la blaxploitation révèlent aussi les difficultés quotidiennes de la communauté noire dans les années 1970 : prostitution, drogue, corruption, racisme de la part des policiers, viols...

Le premier film, *Sweet Sweetback's Badass Song*, est tourné en 1971, réalisé et produit par Melvin Van Peebles qui a signé un contrat pour trois films avec la Columbia. Après le refus du scénario du film, Melvin Van Peebles décide de le financer lui-même avec l'aide d'autres Afro-Américains dont Bill Cosby, le présentateur télé. Il diffuse la bande musicale avant le film pour gagner un peu d'argent et remplacer la publicité qu'il ne peut pas payer. Le film n'a été programmé que dans deux salles aux États-Unis. La naissance des Black Panthers va changer la donne et aider le film qui, s'il n'a coûté que quelques milliers de dollars a fini par en rapporter quinze millions.

La même année débute la série des *Shaft* produite par un grand studio mais toujours réalisée par un Noir. Elle sera un succès planétaire. Mais la surproduction de films, parfois assez médiocres, finit par lasser le public et, à la fin des années 1970, le genre tombe en désuétude.

La génération 1980 fait naître des réalisateurs de grande qualité comme Spike Lee qui continue à explorer la vie de la communauté afro-américaine à travers ses quarante films et courts métrages. En

2008, son vingt et unième long métrage, *Miracle à Santa Anna*, retrace l'histoire d'un soldat afro-américain en Italie durant la Seconde Guerre mondiale. Il suscite de nombreuses controverses et l'Association nationale des partisans d'Italie (ANPI), une association de résistants, dénonce des erreurs historiques. En effet, dans le film de Lee, le massacre aurait eu lieu suite à la trahison d'un « résistant ». Le réalisateur a répondu, comme de nombreux réalisateurs américains face à la vérité historique quand elle leur paraît moins intéressante qu'un scénario : « Je ne crois pas qu'il faille présenter des excuses à qui que ce soit. Car cette controverse démontre qu'il y a beaucoup de questions restées ouvertes au sujet de cet événement, qui représente un chapitre de l'histoire italienne qui n'a pas encore été refermé. Et puis disons la vérité : aujourd'hui, tout le monde est de leur côté, mais à l'époque ce n'était pas le cas. »

En 1988, le film *Mississippi Burning* revient sur l'assassinat de trois militants antiracistes en 1964 (deux Blancs, un Noir). Pour des raisons commerciales, le beau rôle a été attribué au FBI et aux deux Blancs. La NAACP, par la voix de son président Benjamin Hooks, a protesté contre la version adoptée par le scénario qui décrit les Afro-Américains comme « peureux, soumis et comme des copies de Blancs ». Ce n'est donc pas la vérité historique qui l'emporte. Les avancées antiracistes ont eu pour conséquence de faire disparaître les Noirs de nombre de productions hollywoodiennes.

Principe 1 : si une population n'est plus diabolisable, elle n'est plus commercialisable : soit elle produit ses propres films (la blaxploitation), soit elle disparaît des scénarios ; on gomme ainsi la responsabilité du passé.

1. Sur ce sujet, voir le livre de Régis Dubois, *Images du Noir dans le cinéma américain blanc (1980-1995)*, l'Harmattan, 1997.

2. Spectacle dramatique qui se développe aux États-Unis, durant le XIX^e siècle, à base d'art populaire nègre, comique ou larmoyant. Des acteurs blancs se maquillent le visage au liège carbonisé et jouent le rôle de Noirs ridicules. Les troupes les plus célèbres furent les *Virginia Minstrels* et les *Christy Minstrels*.

3. Organisation américaine de défense des droits civiques fondée en 1909.

4. Les Noirs étaient à l'époque systématiquement accusés de se droguer à la cocaïne, notamment par les racistes du Sud.

5. Régis Dubois, *Hollywood, cinéma et idéologie*, Sulliver, 2008.

6. Pendant la conquête de l'Ouest, un *marshal* est un officier de police.

7. White Anglo-Saxon Protestant.

8. Vidéo à regarder sur le lien suivant : <https://www.spi0n.com/stereotypes-des-africains-dans-les-films-dhollywood/>

9. Cité dans Jean-Marie Gourio, *Brèves de comptoir*, collection « Bouquins », Robert Laffont, 2002.

10. Pour mémoire, il s'agit de la base juridique et étymologique de l'apartheid dans le système sud-africain contemporain.

2

Le Peau-Rouge : une épopée génocidaire contre l'ennemi intérieur

« Je ne dis pas que, quand on a vu un western on les a tous vus, je dis simplement que quand on en a vu beaucoup, on a l'impression de n'en avoir vu qu'un seul. »

Katharine Whitehorn, journaliste britannique (*Sunday Best*, 1976, « Decoding the West »¹)

Le western hollywoodien est à ranger parmi les grandes mythologies contemporaines. Il a servi à faire adhérer les nouveaux immigrants au mythe des origines de la nation américaine et à la mythologie de la « frontière ». Comme genre cinématographique, il naît à la fin du XIX^e siècle, dès l'invention du cinéma, prolongeant ainsi la littérature et la peinture traitant du sujet (on peut citer le peintre Frederic Remington et l'écrivain James Fenimore Cooper). De 1930 à 1954, environ deux mille sept cents westerns ont été tournés, dont près d'un millier seulement dans les années 1930. Le western de série B, qui dure entre cinquante et soixante minutes, désigne le sous-ensemble qui apparaît avec le double programme². Une centaine de films appartenant à ce groupe voient le jour chaque année, tournés en quelques jours avec des budgets d'environ dix mille dollars. Les équipes sont engagées pour plusieurs films, réalisés les uns à la suite des autres, avec les mêmes décors et les mêmes acteurs. L'acteur vedette est systématiquement un Blanc. L'acteur William Boyd a joué soixante-six fois le personnage du cowboy Hopalong Cassidy entre 1935 et 1948. Le western de série B connaît durant les années 1930 et 1940 une popularité difficile à imaginer aujourd'hui. Les films stéréotypés ne cherchent pas l'originalité : les cow-boys sont des héros parfaits équipés de pistolets à farine pour bien visualiser les coups de feu comme à l'époque du muet et les Indiens sont agressifs. Les pétoires font toujours de l'effet quand elles sont dans la main du héros. Les méchants, sans foi ni loi, sont facilement identifiables à l'écran grâce à leur moustache, le regard en coin, une barbe mal rasée et, en

option, un chapeau noir. Les westerns de série B contribuent plus que n'importe quels films de qualité à la formation de l'opinion, par leur manichéisme exacerbé avec lequel est dépeint l'Ouest, leur schéma général des bons et des méchants et leur *happy end*. Ils sont majoritairement destinés à un public familial fidèle, y compris les enfants qui identifient facilement les Indiens. Le héros, calme sous le feu et tirant juste, comme Tom Mix, Buck Jones ou Ken Maynard³, est le prototype des futures stars. Toutes les figures de l'âge d'or de Hollywood se prêteront au western, toujours dans le rôle du héros, condition nécessaire et suffisante de leur vedettariat (c'est le cas de John Wayne, champion toutes catégories avec 83 westerns, Charlton Heston, Robert Taylor ou encore Gary Cooper).

La série B disparaît dans les années 1950 au profit de la télévision qui diffuse des séries comme *Rintintin* de 1954 à 1959, ou encore *Police des plaines* (*Gunsmoke*) qui, avec 233 épisodes de vingt-six minutes et 402 épisodes de cinquante-deux minutes, est la plus grande réussite en matière de série télévisée de western, produite entre 1955 et 1975. Comme l'avait écrit le chroniqueur au *Los Angeles Times* Cecil Smith après le dernier épisode : « *Gunsmoke* a été la dramatisation de la légende épique américaine du Far West [...]. C'est notre *Iliade* et notre *Odyssée*, écrites à partir des standards des *dime novels*⁴ et des westerns. C'est un récit légendaire. »

L'Indien : l'indigène à exterminer

L'Indien n'est pas indispensable dans le genre du western qui se caractérise par la centralité du héros blanc. Pourtant, le Peau-Rouge est le symbole du sauvage qui vit dans la nature, fermé à la civilisation et à la culture ; c'est un primitif, à moitié nu, violent et cruel⁵. C'est le pendant américain du sauvage africain et un ennemi de la civilisation qui fait logiquement partie du camp des mauvais, même si au début du western muet (entre 1900 et 1911), les relations avec les colons sont moins binaires (notamment dans les films *Grey Cloud's Devotion*, *Silver Wing's Dream*, *Little Dove's Romance* et *The Squaw's Love*). Le Peau-Rouge devient progressivement un sauvage que le cowboy doit massacrer pour garantir le bien-être de la société. Il vit dans un univers minéral ou dans la nature, il chasse et mange du chien. Le film *La Charge fantastique* de Raoul Walsh (*They Died with Their Boots On*, 1939), par exemple, doit beaucoup aux paysages de la Monument Valley. Dans ces films, les Indiens sont agressifs – ils attaquent toujours les diligences ou les convois militaires –, cruels – ils dansent autour du poteau de torture –, sales – ils se couvrent de peintures de guerre. Ce sont des païens qui adorent le Grand Manitou et

s'expriment par borborygmes (l'onomatopée « Hugh » a été inventée par les paroliers de Hollywood). Heureusement, comme ils sont stupides, ils sont toujours battus. Ils tournent autour des caravanes en poussant des cris et en tirant mal ; ils sont bien exposés aux carabines des colons qui se cachent derrière les rayons des roues de chariot. Les Indiens sont menteurs et ne respectent pas la parole donnée en attaquant les pacifiques convois. En réalité, c'est le gouvernement américain qui n'a respecté aucun des quatre cents traités signés avec les tribus⁶.

Principe 2 : le western classique symbolise la bonne conscience d'une Amérique conquérante, imprégnée de la théorie de la destinée manifeste attribuant aux Blancs l'obligation de civiliser le territoire.

La Piste des géants (1930) et *La Charge fantastique* (1941) de Raoul Walsh, *Une aventure de Buffalo Bill* (1936) et *Union Pacific* (1939) de Cecil B. DeMille, *La Chevauchée fantastique* (1939) et *Sur la piste des Mohawk* (1939) de John Ford, *Geronimo, le Peau-Rouge* de Paul Sloane (1939), *Le Grand Passage* de King Vidor (1940), *Les Pionniers de la Western Union* de Fritz Lang (1941), *La Rivière rouge* (1948) de Howard Hawks sont des exemples parfaits de cette vision génocidaire simpliste, pleine de bonne conscience.

Au-delà de ces exemples mondialement connus, on retrouve cette vision dans la très grande majorité des westerns essentiellement diffusés aux États-Unis. Il est encore possible de voir quotidiennement quelques navets sur des chaînes spécialisées (comme Paramount Channel ou Warner TV). Le président de la République de Corée du Sud, Syngman Rhee, avait déclaré en 1957, à l'occasion d'un hommage rendu au chef indien Red Cloud⁷, qu'il était « déplorable que Hollywood [...] envoie tant de westerns. Dans tous ces films on ne voit [que des] Indiens mordre la poussière et leurs tribus, à la fin du film, décimées par les Blancs, au son des trompettes de cavalerie légères⁸ ».

Les quelques rares contre-exemples muets, comme *La race qui meurt* (*The Vanishing American*) sorti en 1925, sont peu connus. Le film est inspiré d'un roman de Zane Grey, publié en feuilleton dans le *Ladies' Home Journal* entre 1922 et 1923. Il dresse un portrait sévère du Bureau des affaires indiennes, du gouvernement, des colons blancs et même des missionnaires qui forcent la conversion au christianisme. Le magazine a été harcelé par des lettres dénonciatrices venant de groupes religieux et de services gouvernementaux, ce qui a poussé le réalisateur du film à persuader l'auteur de gommer la représentation négative des pouvoirs publics. Ainsi, au lieu d'une Amérique monolithique méprisante à l'égard des Indiens, le script a centré la faute sur la corruption d'un seul individu, Booker.

Comment transformer un véritable Indien en Indien de Hollywood

(Dialogue issu du film *Tomahawk*, 1951)

« D'abord on nous arrosa le corps d'une peinture couleur café afin que nous ayons l'air plus "authentique" en Technicolor... [1] Puis on nous distribua des slips à coquille couleur chair, des bandes de tissu couleur pagne... puis des mocassins, mais lorsque le stock fut épuisé, certains gars restèrent en chaussettes rayées et en baskets [...]. Il y avait sur le plateau une directrice artistique chargée de veiller à ce que nous ayons l'air de "vrais" Indiens. Elle était de New York et n'avait jamais vu d'Indiens auparavant, mais elle affirmait être experte en costumes [...]. Ensuite on dut nous peindre le visage. L'équipe de maquillage avait reçu la consigne de nous donner un air [2] "vraiment sauvage et méchant, comme les guerriers d'autrefois". Le résultat fut que nous ressemblions davantage à des clowns de cirque qu'à des guerriers Lakotas.... Quand Crazy Horse allait livrer bataille, il peignait sur son cheval des motifs représentant des éclairs et la grêle, afin que sa monture soit rapide et invulnérable aux balles. Notre directrice artistique ignorait tout de ces choses-là. Les motifs cubistes qu'elle nous fit dessiner sur le visage auraient aussi bien pu venir des pinceaux de Picasso... Puis on nous mit sur la tête un tissu pour y fixer une perruque... À ce moment-là les Sioux avaient les cheveux courts. L'équipe du film nous expliqua que les nattes et les cheveux longs étaient un signe de primitivisme, de retour au passé... La directrice artistique nous affirma : "Maintenant vous ressemblez vraiment à des Indiens." Enfin on nous distribua nos "armes", des tomahawks⁹ en caoutchouc et des boucliers africains¹⁰. »

Le basculement se fait dans les années 1950. *Le Passage du Canyon* (*Canyon Passage*, 1946), le premier western tourné par le réalisateur français Jacques Tourneur, marque un tournant. Comme l'écrit Jacques Lourcelles dans son *Dictionnaire du cinéma*¹¹ : « Désormais le western affinant son réalisme, pulvérisant ses mythes et son manichéisme ancestral, ne va plus cesser de réfléchir sur lui-même, sur ses valeurs, sur les névroses et la soif d'équilibre de ses personnages [...]. À y regarder de près c'est ici que cette réflexion, cette révolution commence. » Ensuite, *La Flèche brisée* (*Broken Arrow*, 1950) de Delmer Daves et *La Porte du Diable* (*Devil's Doorway*, 1950) d'Anthony Mann sont les premiers westerns réalisés par des américains qui présentent les Indiens sous un meilleur jour. Même des directeurs de série B s'y mettent : George Sherman défend la cause indienne avec *Comanche Territory* en 1950, *Tomahawk* en 1951 et *Au mépris des lois* en 1952. Il réalisera près de quatorze westerns du même genre. Dans tous ces films, les héros sont joués par des acteurs blancs.

Un sujet mérite d'être analysé, celui de la femme indienne¹². Elle ne possède pas d'armes, ne revendique rien et évolue dans un univers totalement machiste. La nudité, pourtant prohibée par les règles morales du code Hays (voir p. 140), semble naturelle pour elle. Dans *Au-delà du Missouri* (*Across the Wide Missouri*, 1950), la femme

indienne montre ses jambes, du genou à la cheville, en montant à cheval. Elle dénude ses épaules jusqu'à la poitrine dans *La Captive aux yeux clairs* (*The Big Sky*, 1952) alors qu'une femme blanche respectable ne sort en public qu'avec ses jupes volumineuses. Dans ce film, Teal Eye (jouée par Elizabeth Threatt) est l'image même de la sensualité, elle perd sa jupe après être tombée dans l'eau et serre contre son corps Jim Deakins (Kirk Douglas), gelé, pour lui redonner vie.

La Prisonnière du désert (*The Searchers*, 1956) raconte le cas de femmes blanches rendues folles par leur captivité chez les Indiens et libérées par la cavalerie américaine. Lorsque le héros s'exclame : « On a du mal à croire que ce sont des Blanches », on lui répond : « Ce ne sont pas des Blanches. Ce sont des Comanches. » Elles sont devenues « primitives », folles. Un des personnages apprend que sa fiancée a disparu et cherche à savoir si elle a été violée, car si elle a été touchée par un Indien, qu'elle ait été consentante ou non, cela signifie le déshonneur pour la famille entière. Quand il découvre que l'une des femmes est devenue l'épouse du chef, elle est avilie. Il n'y a rien d'immoral alors à la tuer. Dans la tradition hollywoodienne, la liaison du héros avec une femme indienne ne peut pas durer. Le métissage, quand il existe, n'a de sens que pour une durée limitée. Selon le critique de cinéma Jean-Louis Leutrat, la femme blanche « exprime symboliquement une tentation de fixité sédentaire, de renoncement à l'esthétisme des causes perdues. Si bien que les seules femmes qui peuvent être aimées sans danger sont les femmes de couleur, les étrangères, les métisses, des femmes qui sont destinées à disparaître tôt ou tard, d'une manière ou d'une autre¹³ ».

Les tuniques bleues au garde-à-vous

« Les seuls bons Indiens sont les Indiens morts. »

Général Sheridan, qui confia au général Custer la mission de poursuivre les Indiens dans les Black Hills

L'armée est l'outil de la « destinée manifeste », une idéologie officielle donnant comme mission à l'Amérique (blanche) de conquérir l'ensemble du territoire, entre l'Atlantique et le Pacifique, et de s'y implanter. La cavalerie symbolise l'armée américaine valeureuse et bienfaisante qui met en déroute les Indiens et sauve *in extremis* le convoi des pionniers ou la ferme isolée. C'est un cliché issu de la littérature populaire mais aussi des tableaux de Frederic Remington¹⁴. Au cinéma, le manichéisme soldatesque apparaît dès 1913 dans le film *The Battle at Elderbush Gulch* de D.W. Griffith. Puis les films de John Ford regroupés sous l'appellation du « cycle de la cavalerie » (avec *Le*

Massacre de Fort Apache en 1948, *La Charge héroïque* en 1949 et *Rio Grande* en 1950) continuent sur cette lignée.

Si quelques westerns tentent de montrer les difficultés d'amours mixtes et de réhabiliter les Indiens, ces derniers perdent peu à peu leur place. La centaine de séries télévisées qui prolongent l'imaginaire créé par le western évoquent dorénavant les combats des shérifs contre les hors-la-loi. Les Indiens disparaissent des scénarios comme les Noirs avant eux.

Principe 4 : la glorification des forces armées américaines devient un principe constant de la quasi-totalité des productions hollywoodiennes, cinématographiques ou télévisuelles, à quelques (très rares) exceptions près. Comme le remarque Noam Chomsky, on peut s'étonner du fait que l'armée américaine appelle encore certains de ses matériels de guerre du nom de ses anciennes victimes, comme les hélicoptères Apache ou Comanche, ou encore, le nom de code Geronimo. Accepterait-on que l'armée allemande nomme certains de ses équipements Tsiganes ou Juifs¹⁵ ?

La lente apparition de la réalité historique

Aucun des films mentionnés plus haut n'évoque le grand mouvement de délocalisation, conséquence de la loi sur le retrait indien (Indian Removal Act) de 1830 qui a contraint quelque 60 000 Indiens à quitter leurs terres historiques pour se concentrer dans des réserves. Entre 1831 et 1838, la Piste des larmes, la migration forcée de plusieurs peuples, s'étale sur près de 1 750 kilomètres. 15 000 individus marchent jusqu'à l'épuisement, entre 4 000 et 8 000 meurent de froid, de faim ou de fatigue. Quatre autres nations (les Séminoles, les Creeks, les Choctaws et les Chicachas) connaissent également leur Piste des larmes. En mai 1838, l'armée rassemble les Cherokees, leur laissant uniquement leurs vêtements. À partir de 1890, les Indiens n'ont plus le droit de sortir hors de leurs réserves, même pour s'approvisionner en nourriture. Aucune colonie européenne n'a établi de tels interdictions contre les populations indigènes. Le premier film sur cet épisode tragique de l'histoire américaine s'intitule *Les Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*), sorti en 1964. Il dénonce les trahisons des différentes institutions et la misère des réserves de l'Oklahoma. Son réalisateur, John Ford, cherchait probablement à compenser les caricatures présentes dans nombre de ses films antérieurs. Le scénario est tiré du roman d'Howard Fast, un ancien pacifiste et communiste blacklisté sous le maccarthysme.

Le Soldat bleu (*Blue soldier*, 1970) revient en premier sur le massacre de Sand Creek au Colorado, le 29 novembre 1864, durant lequel 700 cavaliers ont assassiné femmes et enfants, récupéré une centaine de scalps et commis viols et mutilations. Le film a été interdit aux moins de 13 ans : est-ce à cause de la violence de certaines scènes ou à

cause de l'image dégradée de l'armée ? Pour la première fois, la cavalerie est montrée, non plus comme une armée de héros, mais comme une meute barbare et sanguinaire.

Les premiers films critiques concernant le rapport avec les Indiens ont été portés par des acteurs célèbres, comme *Hombre* (1967) de Martin Ritt avec Paul Newman, *Little Big Man* (1970) d'Arthur Penn avec Dustin Hoffman ou encore *Danse avec les loups* (*Dances with Wolves*, 1990) réalisé et interprété par Kevin Costner¹⁶.

Même si c'est très difficile d'estimer le nombre d'Amérindiens avant la conquête européenne¹⁷, l'ensemble des combats et massacres aurait fait 19 000 victimes blanches et environ 30 000 victimes indiennes (hommes, femmes et enfants)¹⁸. Hollywood, à raison d'une quinzaine d'Indiens par western, en a probablement tué encore plus. En tout état de cause, le cinéma les a allègrement massacrés une seconde fois. De la même manière qu'avec les Noirs, quand la mauvaise conscience a envahi la société américaine, Hollywood a supprimé le problème dans ses scénarios en n'y incorporant plus d'Indiens.

Les Amérindiens nés aux États-Unis n'ont obtenu la citoyenneté américaine votée par le Congrès que le 2 juin 1924 par l'Indian Citizenship Act, pour la reconnaissance de l'effort déployé par les Cheyennes et les Iroquois durant la Première Guerre mondiale. En 1968, l'American Indian Movement voit le jour au cœur du ghetto indien de Minneapolis afin de défendre les Indiens perdus dans les villes et de lutter contre le racisme et les violences policières. Il crée des réseaux importants de solidarité, dont certains à Hollywood.

Marlon Brando refuse l'oscar en 1973

(Traduction du texte que Marlon Brando a demandé
à la jeune Indienne Sacheen Littlefeather
de lire devant les journalistes)

« Depuis deux cents ans, nous avons dit aux peuples indiens qui se battent pour leurs terres, leurs vies, leurs familles et leur [3] droit à leur liberté : “Déposez vos armes, mes amis, ensuite nous serons unis. Seulement si vous déposez vos armes, nous pourrions alors parler de paix et parvenir à un traité qui vous sera profitable.” Quand ils ont déposé les armes, nous les avons assassinés. Nous leur avons menti. Nous les avons dépouillés de leurs terres. Nous les avons forcés à signer des [4] accords frauduleux, que nous avons appelés traités, que nous n'avons jamais respectés. Nous les avons transformés en mendiants sur un continent qui leur a donné la vie aussi loin que la vie s'en souviendra. Ceci par une interprétation de l'histoire détournée, nous n'en avons pas le droit. Nous n'étions ni dans la légalité, ni justes dans ce que nous avons fait, nous n'avons pas été à la hauteur de certains accords, car ce droit nous a été donné par notre pouvoir de nier les droits des autres, de prendre leurs biens, de prendre leurs vies quand ils essaient de défendre leurs terres et leur liberté... Mais il y a une chose qui va bien au-delà de la portée de cette perversité, et c'est le tumultueux verdict de l'histoire. Et l'histoire nous jugera sûrement... Quel type de schizophrénie morale nous permet de clamer par notre porte-parole national... que nous honorons nos engagements, quand chaque page de l'histoire, quand toutes les nuits et les jours de ces cent dernières années

dans les vies de l'Indien d'Amérique ne sont que soif, famines, humiliations, qui contredisent cette proclamation. [...] Peut-être qu'à ce moment vous êtes en train de vous dire, que diable cette histoire a à voir avec la cérémonie des Oscars ? Pourquoi cette femme, ici, debout, a ruiné notre soirée, a envahi notre vie avec des choses qui ne nous concernent pas, dont nous ne nous soucions pas ? Perdre notre temps et de l'argent et s'immiscer dans nos maisons. Je pense que la réponse à ces questions non posées est que la communauté du cinéma a été aussi responsable de la dégradation de l'Amérindien et se moque de ses qualités, en le décrivant comme sauvage, hostile et diabolique... Lorsque les enfants des Indiens regardent la télévision, et ils regardent des films, et quand ils voient comment est représentée leur race dans les films, leurs esprits sont meurtris d'une façon que nous ne pourrions jamais mesurer. Récemment, il y a eu quelques tentatives hésitantes pour corriger cette situation, mais trop hésitantes et trop peu, alors moi en tant que membre de cette profession, je ne me sens pas, [100] en tant que citoyen des États-Unis, capable d'accepter cette récompense ici ce soir. Je pense que les récompenses dans ce pays, à ce moment, sont inappropriées à recevoir ou à donner, jusqu'à ce que la condition des Indiens d'Amérique soit radicalement changée. Si nous ne sommes pas le gardien de notre frère, laissez-nous au moins ne pas être son bourreau. J'aurais dû, ce soir, ici, vous parler directement, mais j'estimais que peut-être je pouvais être plus utile si j'étais à Wounded Knee, pour anticiper l'aide, de quelque façon que je puisse, pour l'établissement d'une paix, qui serait déshonorante tant que l'eau des rivières coulera et que l'herbe grandira. Je vous remercie pour votre gentillesse et votre courtoisie pour Miss Littlefeather. Merci et bonne nuit¹⁹. »

À la différence des autres minorités maltraitées, les Indiens sont trop peu nombreux pour constituer un groupe de pression que Hollywood devrait entendre. Le festival de Santa Fe, créé en 1990, est une tentative qui reste confidentielle. La prise de conscience politique des problèmes liés aux Indiens et aux Noirs (misère, exclusion, racisme) n'existe pas à Hollywood qui continue à penser que la condition du succès commercial est l'état d'esprit de l'Amérique profonde, c'est-à-dire celui des spectateurs.

1. Citée dans Susan Ratcliffe, *Dictionary of Quotations by Subject*, Oxford, 2010.
2. Le double programme propose aux spectateurs deux films par séance, deux films pour le prix d'un seul billet.
3. Ces héros existent également dans les bandes dessinées.
4. Un *dime novel* désigne un livre populaire et peu cher.
5. Sur ce sujet, lire l'excellent livre de Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le Western américain*, PUPS, 2013 (p. 13 à 15), celui de Charles Ford, *Histoire du western*, Paris, Albin Michel, 1976 (p. 292) et de Geronimo, *Geronimo : My life*, Dover, 2015.
6. Howard Zinn, *Une histoire populaire de l'Empire américain*, Delcourt, 2014.
7. Red Cloud est l'un des plus grands chefs indiens. Il a participé à la guerre de Red Cloud, l'une des 65 batailles opposant les colons aux Indiens entre 1866 et 1868 et s'est battu lors du massacre de Wounded Knee durant laquelle la cavalerie a attaqué un campement en plein hiver tuant entre 150 et 300 Indiens le 29 décembre 1890. En février 1973, des membres de

l'American Indian Movement ont occupé ce même lieu pour protester contre les conditions de vie déplorables dans la réserve.

8. Charles Ford, *Histoire du western*, Albin Michel, 1976.

9. Mot d'origine amérindienne désignant un morceau de bois servant de hachette.

10. Extrait de Archie Fine Lane Deer, *Le Cercle sacré. Mémoires d'un homme-médecine sioux*, Albin Michel, 1995 (p. 149 à p. 151).

11. Voir l'ouvrage de Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Robert Laffont, 1999.

12. Voir le dossier « L'Indienne dans le western américain des années 1950 », Ophélie Wiel, *Critikat*, septembre 2007.

13. Jean-Louis Leutrat, *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*, Armand Collin, 1990.

14. Frederic Remington (1861-1909) aurait réalisé plus de 350 peintures sur l'imaginaire du western, exposées dans plusieurs musées aux États-Unis. Voir Michael D. Greenbaum, *Icons of the West : Frederic Remington's Sculpture*, Frederic Remington Art Museum, Ogdensburg, 1996.

15. Noam Chomsky (avec Robert Waterman McChesney), *Propagande, médias et démocratie*, Écosociété, 2000.

16. Voir *500 Nations. Histoire des Indiens d'Amérique du Nord*, documentaire de Kevin Costner en huit épisodes.

17. « Indiens d'Amérique : un génocide tranquille et presque achevé », *Les Moutons enragés*, novembre 2014.

18. *Report on Indians taxed and Indians not taxed in the United States*, Norman Ross Publishing, 1994.

19. La jeune Indienne Sacheen Littlefeather, déstabilisée par les applaudissements et les sifflets, écourta le message de Marlon Brando.

3

Toutes les nuances de Jaune : l'invention de la menace planétaire

« Laisse tomber, Jack, c'est Chinatown. »

Chinatown, Roman Polanski (1974)

Le Jaune est le premier immigrant visé par des lois restrictives. En 1882, ces lois visent d'abord les Chinois, puis elles sont étendues quelques années plus tard aux Japonais. Le Jaune au cinéma est une espèce maléfique à large spectre tantôt chinois, tantôt japonais, tantôt vietnamien, furtivement coréen, plus rarement hindou. Il est parfois difficile à distinguer, mais il est toujours fourbe, incompréhensible, sans pitié, cruel, et amateur éclairé de tortures raffinées. Dans *Forfaiture* (*The Cheat*, 1915), C. B. DeMille met en scène Edith, une femme de la haute société, qui perd à la Bourse les dix mille dollars de son organisation caritative. Elle demande à un Japonais (qui devient birman dans une nouvelle version de 1918), un riche ami collectionneur, roi de l'ivoire, de les lui prêter, mais refuse de payer la dette en nature. Furieux, il la marque à l'épaule avec son poinçon. En se défendant, elle le blesse par balle et s'enfuit. À la dernière minute du procès, devant toute la haute société, Edith dévoile son épaule blessée, se justifiant ainsi d'avoir tiré. Le Jaune échappe de peu à un lynchage public.

L'envahisseur chinois

Le réalisateur Arthur Dong a analysé plus de cent films, sortis entre 1920 et 2005, pour son documentaire de 2008, *Hollywood Chinese : The Chinese in American Feature Films*. Ce Sino-Américain de 54 ans, issu du Chinatown de San Francisco, explique ainsi son projet : « Je parle des relations entre races et des fausses images fixées par le

cinéma, qui sont dangereuses car elles sont diffusées globalement. » Hollywood a confiné les Chinois dans les cuisines, les blanchisseries et les fumeries d'opium. Plus récemment, ils ont été élevés au rang de maîtres des arts martiaux, mais vivent encore dans des quartiers impénétrables. Comme pour les Noirs et les Indiens au début du xx^e siècle, les premiers cinémas populaires, les nickelodéons, montraient des films muets qui dénonçaient le péril jaune en enchaînant clichés et caricatures (les femmes asiatiques sont représentées comme des ingénues et des prostituées, et les hommes comme des gangsters). Le plus célèbre stéréotype du péril jaune est le personnage du Dr Fu Manchu qui veut conquérir l'Asie que l'on retrouve dans les romans de Sax Rohmer. Si les romans ne précisaient pas explicitement ses origines ethniques, son nom évoque la Mandchourie. Ce n'est qu'à l'occasion des premières adaptations cinématographiques que le personnage devient clairement chinois. Si la Cour suprême a reconnu l'égalité citoyenne aux Chinois depuis 1898, la morale interdit toujours le mélange des races dans les films. Le personnage principal est donc joué par un Blanc. Christopher Lee l'interprète ainsi dans cinq des quatorze films. De même, aucun des acteurs qui ont joué le personnage de Charlie Chan, ce détective américain d'origine chinoise, n'est chinois ou même asiatique.

Boris Karloff, Anthony Quinn, Tony Randall, Marlon Brando, Katharine Hepburn ou même John Wayne ont joué des rôles de personnages chinois ou asiatiques alors que les actrices et les acteurs véritablement d'origine chinoise ne manquaient pas. L'actrice allemande Luise Rainer a même remporté en 1937 un Oscar pour son interprétation d'une femme chinoise dans *La Terre chinoise* (*The Good Earth*) d'après le roman de Pearl Buck. La romancière avait pourtant souhaité que les acteurs soient tous chinois ou sino-américains, mais les règles interdisant la mixité raciale ont imposé une actrice blanche. La MGM a offert le rôle du personnage de Lotus à une actrice chinoise qui refusa : « Vous me proposez à moi, de sang chinois, de jouer le rôle le plus antipathique dans un film où tous les rôles principaux sont tenus par des Blancs maquillés. »

Des années plus tard, en 1963, le film *Les 55 jours de Pékin* (*55 Days at Peking*) place son action en 1900 pendant le siège du quartier des légations à Pékin qui regroupait les ambassades occidentales lors du dépeçage de la Chine. Le spectateur s'assimile aisément aux Occidentaux assiégés par la révolte anticoloniale des Boxers. Pourtant, à l'époque de la sortie du film, l'anticolonialisme a triomphé, et la Chine est la nouvelle puissance communiste. Mais on ne défie pas impunément Charlton Heston ! Plus fort encore, dans *Battle Beneath the Earth* (1967), film non diffusé en France, un général chinois fou

furieux fait creuser tout un système de tunnels sous le Pacifique depuis la Chine jusqu'aux États-Unis et place des bombes atomiques sous les bases militaires les plus importantes.

Le fourbe japonais : le traumatisme de Pearl Harbor

À Pearl Harbor, le 7 décembre 1941, les États-Unis sont victimes d'une agression qui surprend l'armée, pourtant tant vantée dans les productions hollywoodiennes. Il en reste encore aujourd'hui la peur de l'attaque-surprise (qui a été renforcée avec les attentats du 11 septembre 2001). L'attaque de Pearl Harbor appelle la mise en place, comme dans les autres pays, d'un organisme chargé de la propagande, l'Office of War Information qui contrôle et influence le contenu et les sujets de l'American Motion Pictures. À la demande du général Marshall, chef d'état-major, le réalisateur Frank Capra conçoit une série documentaire *Why We Fight* destinée aux nouvelles recrues pour mettre en avant l'énorme danger des conquêtes de l'Axe et la justesse de la cause des Alliés. La série est diffusée dans les cinémas, à l'intention du grand public. Au total, entre 1942 et 1944, Hollywood tournera près de quatre cents films à caractère patriotique.

Avant Pearl Harbor, les atrocités japonaises en Chine, comme le massacre de Nankin, avaient provoqué une antipathie considérable à l'encontre de Tokyo. Pourtant, au début de la Seconde Guerre mondiale, les artistes représentent les Japonais comme d'inoffensifs enfants myopes dotés d'incisives de lapin, notamment dans les dessins animés de Bugs Bunny. On retrouve ce stéréotype dans le personnage de M. Yunioshi, le voisin japonais interprété par Mickey Rooney dans *Diamants sur canapé* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961).

La publication de rapports faisant état de mauvais traitements des prisonniers de guerre américains, notamment la décapitation de trois des aviateurs ayant participé au raid de Doolittle sur Tokyo, suscite la colère. La guerre totale devient la seule issue. La propagande officielle japonaise qui demande au peuple « cent millions de cœurs battant à l'unisson » est reprise par les Alliés pour dénoncer le peuple nippon et le représenter comme une masse aveugle, unifiée, impitoyable, habitée par un désir de conquête du Pacifique, et fanatique, comme dans la tradition des samourais. Les suicides collectifs de femmes, d'enfants et de personnes âgées filmés à Saipan renforcent l'idée que les civils ne se rendront pas. De leur côté, les Japonais dénoncent le caractère barbare des bombardements sur les villes. Aux États-Unis, le racisme antijaponais est beaucoup plus populaire que celui à l'encontre de

l'Allemagne nazie.

Durant toute la guerre, le cinéma dépeint les Japonais, plus que toute autre puissance de l'Axe, comme un ennemi étranger, grotesque et barbare. L'Office of War Information doit contrebalancer cette haine vis-à-vis des Japonais pour convaincre que la guerre en Europe est aussi importante que celle dans le Pacifique.

Le cinéma de guerre ne peut plus être un simple divertissement comme les comédies toutes faites conclues par un *happy end*. Durant la Seconde Guerre mondiale, le cinéma est destiné à valoriser les héros dans une représentation très codée des combats, pour ne pas inquiéter l'arrière. Le raid de Doolittle est mis en scène dans le film *Trente secondes sur Tokyo* (*Thirty Seconds Over Tokyo*, 1944) d'après les instructions de Roosevelt dans l'objectif d'annoncer une contre-attaque et de relever le moral des Américains.

Les films hollywoodiens dénonçant les mauvais traitements infligés aux prisonniers, comme *Prisonniers de Satan* (*The Purple Heart*, 1944), rencontrent la réticence des autorités qui craignent des représailles nippones à l'encontre des autres prisonniers de guerre.

Des films comme *Les Sacrifiés* (*They Were Expendable*, 1945), *Air Force* (1942), *La Sentinelle du Pacifique* (*Wake Island*, 1942) ou encore *Aventures en Birmanie* (*Objective, Burma*, 1945) ne relatent pas la guerre mais l'héroïsme des soldats. En avril 1943, Jean Gabin quitte Hollywood pour s'engager dans les Forces navales libres et servir comme canonnier chef de pièce sur un pétrolier militaire dans les convois traversant l'Atlantique. Ces derniers étaient alors attaqués par des sous-marins et des avions aux approches de l'Europe. L'acteur français venait de voir le film *Convoi vers la Russie* (*Action in the North Atlantic*, 1943) dans lequel Humphrey Bogart, commandant de navire du convoi, reste impavide et calme sous les bombardements et les explosions allemandes : « Quel con, ce Bogart ! » se répétait Gabin à propos du film².

En 1945, le film *Aventures en Birmanie* met en scène une attaque américaine sur des postes japonais. En réalité, seule la 7^e armée britannique a combattu en Birmanie. Mais est-ce si grave ? Au contraire, un réalisateur décide de montrer la réalité de l'horreur des combats et de présenter des visages de soldats morts emportés dans des sacs. Il s'agit de John Huston avec *The Battle of San Pietro* (1944) qui retrace l'attaque meurtrière d'une position tenue par les Allemands. L'armée décide de différer la sortie du film et de l'interdire aux jeunes recrues alors que le général Marshall le défend.

Au final, les films sur les grandes batailles de la Seconde Guerre mondiale ont été réalisés bien après la fin du conflit quand le Pentagone a pu mettre à disposition des moyens. On peut citer *La*

Bataille des Ardennes (1965), *Quand les aigles attaquent* (1968) et *Tora ! Tora ! Tora !* (1970).

D'un racisme à l'autre

La guerre survient au moment où coexistent différentes ségrégations raciales. Le trompettiste Dizzy Gillespie, pour échapper au service militaire, a ainsi déclaré : « Si vous me mettez un fusil entre les mains et me dites de tirer sur l'ennemi, il est possible que je me trompe de cible³. »

Si Roosevelt qualifiait les objectifs de guerre des Alliés de « démocratiques », la NAACP constatait que les gens de couleur devaient « se battre pour avoir le droit de se battre ». L'Office of War Information a alors décidé d'essayer d'améliorer la représentation des Noirs par Hollywood et obtenir leur soutien à la cause des Alliés. Ce fut un échec : aucun film de cette période n'a fait apparaître de combattant noir, sauf un film de quarante minutes, *The Negro Soldier* (1944), qui n'a pas eu de grand impact.

Si les Noirs n'ont pas été représentés, les acteurs chinois par contre ont pu trouver leur compte, en terme de figuration..., pour jouer les fourbes Japonais. À cette époque, les Nippo-Américains étaient soupçonnés de soutenir massivement le Japon et de n'attendre que le signal pour commettre des actes de sabotage. C'est pourquoi certains ouvriers chinois ont été obligés d'afficher sur leur vêtement de travail : « Je suis Chinois, pas Jap ! »

En 1985, le film *L'Année du Dragon* (*Year of the Dragon*) donne une nouvelle version du péril jaune. Il met en scène un flic aux méthodes peu conventionnelles et vétéran du Vietnam qui part en guerre contre la mafia chinoise new-yorkaise (les triades chinoises) ; il y parvient après le viol et le meurtre de sa femme et d'une journaliste d'origine chinoise. Si les mafias nationales ne peuvent plus travailler tranquilles dans leur propre pays, où va-t-on ? On trouve cette même préoccupation protectionniste dans le cinéma européen avec la dénonciation de l'intrusion des mafias russes sur la côte d'Azur.

Le cas de la guerre de Corée est particulier. Elle se termine par un match nul, mais aussi et surtout, par une crainte vis-à-vis de la masse militaire chinoise, nouveau visage du péril jaune. Une vingtaine de films sont réalisés pendant ou juste après la guerre. Une trentaine d'autres voit le jour jusqu'en 1981 avec de grands réalisateurs comme John Ford, Samuel Fuller et Richard Brooks⁴. Pourtant, Hollywood semble peu inspiré par une guerre que les premières images de journaux télévisés rapportent directement dans les foyers américains

et qui paraît bien moins facile et glorieuse que la Seconde Guerre mondiale. C'est la naissance du syndrome de la guerre du Vietnam, qui sera peu traité par le cinéma américain. Le conflit reste impopulaire.

Principe 5 : Hollywood ne produit pas immédiatement de films sur les guerres peu populaires et qui n'ont pas été gagnées brillamment mais peut cautériser *a posteriori* les défaites en Corée ou au Vietnam.

Entre 1964 à 2007, plus de soixante films touchant de près ou de loin au Vietnam ont été produits. Le cinéma s'est trouvé face à une difficulté : à la télévision, on montre la réalité de la guerre alors que, de son côté, Hollywood tient son rôle propagandiste. Le secrétaire d'État à la Défense Dean Rusk et le général en chef William Westmoreland ont tous les deux plaidé pour une censure stricte. Mais, à partir de l'offensive du Têt en 1968, cette posture n'est plus tenable. La guerre est perdue en dépit du film de propagande *Les Bérets verts* (*The Green Berets*, 1968) de l'ineffable John Wayne qui, à 61 ans à l'époque, n'hésite pas à reprendre du service. Malheureusement, les Vietcongs, n'ayant aucun respect pour la création cinématographique, déclenchent l'offensive du Têt juste à la date prévue pour la sortie du film.

Après 1973, le débat sur la légitimité de la guerre empêche encore la production de films abordant les problèmes politiques. Les films mettant en avant le point de vue vietnamien sont rares, mis à part *Medium Cool* en 1969 et surtout deux documentaires *The Selling of the Pentagon* (1971) et *Hearts and Minds* (1972). Récemment, le film *Pentagon Papers* contraste avec la version politiquement monologique des films de guerre sur le Vietnam par sa liberté critique à l'encontre des autorités. En général, les films sont centrés sur un mélange de sentiments antiguerre et de traumatismes des combattants américains. Tous donnent une image dépréciative des Vietnamiens du Sud qui seraient passifs, prostitués, trafiquants et de connivence avec l'ennemi, et des combattants du Nord qui seraient cruels, sans pitié et parfois efféminés. Les mauvaises raisons ayant poussé à déclencher la guerre ne sont, elles, pas abordées. *Le Commando des Tigres noirs* (*Good Guys Wear Black*, 1978)⁵ et *Go Tell the Spartans* (1978) de Ted Post sont les seuls films qui font référence à la période française et insistent sur les déficiences du commandement.

La plupart des films critiques sont réalisés après la fin de la guerre pour montrer l'horreur des combats et l'ineptie de l'intervention américaine, dont *Apocalypse Now* dès 1979, *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978), *Full Metal Jacket* (1987), *Platoon* (1986), *Hamburger Hill* (1987) et *Born on the Fourth of July* (1989). Mais tous ces films traitent exclusivement du traumatisme de la guerre sur les combattants américains, rien d'autre... Dans beaucoup de films

comme *Apocalypse Now* ou *Platoon*, les Vietnamiens n'existent pas, si ce n'est à travers l'épisode final de la femme sniper blessée qui demande qu'on l'abatte. Ils insistent plus sur la dualité de l'homme américain à travers deux personnages opposés, l'un qui tente de conserver son humanité, l'autre qui devient une bête dans la guerre. « Cent cinquante-sept bridés tués », s'exclame le mitrailleur de l'hélicoptère de *Full Metal Jacket* qui tire au hasard sur des paysans et rêve qu'on parle de lui dans les médias. Même le premier film critique, *Apocalypse Now*, sorti seulement cinq ans après la fin du conflit et inspiré de la nouvelle de Joseph Conrad *Au cœur des ténèbres*, traite certes de la folie des hommes en guerre, mais ne critique pas le système qui a voulu la guerre. Seul Oliver Stone se différencie de la quasi-totalité des réalisateurs et des acteurs des différents films de propagande guerrière (comme Sylvester Stallone, Bruce Willis, Clint Eastwood ou Chuck Norris...) parce que, s'étant engagé volontaire au Vietnam, il sait ce dont il parle.

Il faut rappeler que la France n'a sorti son premier film sur la guerre du Vietnam, *La 317^e section*, de Pierre Schoendoerffer, qu'en 1965, soit vingt et un ans après la défaite de Diên Biên Phu. Le film *Diên Biên Phu*, qui en fait le récit, est diffusé en 1992, soit trente-neuf ans plus tard⁶.

Ce n'est que dans les années 1980 qu'un révisionnisme cinématographique commence. Cela passe notamment par Chuck Norris, qui incarne dans le film *Portés disparus I* (*Missing in Action*, 1984) un colonel des Forces spéciales rappelé pour sauver un groupe de soldats disparus. Il repart au Vietnam doté d'un armement proche d'un croiseur de combat, indispensable pour le succès du film. Il possède notamment des armes « navalisées » (sa mitrailleuse fonctionne après avoir passé de longues minutes sous l'eau). Il doit se confronter à un officier vietnamien, un personnage vil et cruel. Le deuxième opus du film, sorti en 1985, n'a pas suffi, et il y en aura un troisième, en 1988, pour que le héros puisse délivrer son message de paix et d'amour. À noter que le nombre d'ennemis tués dépend probablement de la notoriété de la star et du budget : Sylvester Stallone dans *John Rambo* (2008) tue quatre-vingt-sept fois alors que Chuck Norris dans *Portés disparus I* (1984) ne tue que cinquante-neuf fois.

Le propagandiste en chef est très certainement Clint Eastwood qui, par son talent de réalisateur, parvient à faire passer n'importe quel message. Par exemple dans *Le Maître de guerre* (*Heartbreak Ridge*, 1986), le sergent Tom Highway, vétéran de la Corée et du Vietnam, retourne chez les marines pour entraîner une unité, peu habituée à l'effort et à la rigueur. Il prouve l'efficacité de sa méthode au cours

d'un assaut réel. Le film sort trois ans seulement après l'invasion de la Grenade par les GI's, grande opération reaganienne contre une île des Antilles de 384 kilomètres carrés et de 110 000 habitants, mais ce sujet n'a pas retenu l'attention de Clint Eastwood...

Le héros, supercombattant doté de capacités destructrices extraordinaires, déjà en germe dans le western, devient un leitmotiv des films d'action.

1. Il s'agit du slogan des pilotes d'avion-suicide.
2. Extrait du documentaire « Jean Gabin, une âme française », René-Jean Bouyer, 2015.
3. Alya Aglan et Robert Frank (dir.), *1937-1947 : La guerre-monde*, tome II, Gallimard, 2015.
4. « La Guerre de Corée. Liste de trente-deux films par Torreben », *Télérama*.
5. Le scénario de ce film a été écrit par Wendell Mayes qui a attendu sept ans avant de pouvoir tourner.
6. À titre de comparaison, la guerre d'Algérie est évoquée quatorze ans après la fin du conflit dans le film *Avoir 20 ans dans les Aurès* de René Vautier, une dénonciation sans ambiguïté de la guerre et une reconnaissance de la justesse de la cause indépendantiste.

Le basané : l'ennemi aux frontières

Sous le terme « basané », on retrouve le bandit mexicain, le trafiquant colombien, le dictateur dément et le guérillero. En 1981, la colère des Latinos éclate contre les productions hollywoodiennes à propos de la sortie du film au nom particulièrement évocateur : *Fort Apache, The Bronx* (prudemment traduit par *Le Policeman* en français). Ce dernier évoque l'impossibilité de travailler dans un quartier à forte population portoricaine, fréquenté par des criminels, des prostituées, des drogués et des meurtriers. Cette colère n'est pas nouvelle, une vieille rancune a toujours existé chez les Latinos qui accusent Hollywood de les caricaturer en bandits cruels, en paysans fainéants ou en bouffons¹.

Le Mexicain est un « bandido », un hors-la-loi gras, paresseux, alcoolisé, mal rasé, sale et méchant². La guerre avec le Mexique, entre 1846 et 1848, déclenchée par l'annexion du Texas en 1845, est l'un des épisodes constitutifs de l'identité américaine. À la suite du conflit, le Mexique a perdu environ la moitié de sa superficie. La frontière du Rio Grande, résultat de la construction des États-Unis, devient dès lors un lieu mythique du cinéma américain. Le « pays au sud de la frontière » se transforme en territoire fantasmé de tous les dangers et de toutes les évasions, la loi s'y appliquant à convenance. Entre 1930 et 1993, on tourne 541 films concernant le Mexique avec des pics de production entre 1950 et 1960 et entre 1960 et 1970³. Cette entité sombre et dangereuse située derrière le fleuve, dans les ténèbres... s'avère accueillante au moment de la Prohibition : le Mexique devient alors un havre de détente.

La démonisation du Mexicain dans les films muets est peut-être plus violente encore que celle des Indiens. À l'écran, il apparaît voleur, meurtrier, pillard, violeur, menteur, joueur et doté de tous les vices légalement montrables. Dans *Indian Scout's Revenge* (1910), un

Mexicain aide ainsi une famille de pionniers, mais veut en échange épouser leur fille. Repoussé, il se venge sur toute la famille. *Captured by Mexicans* (1914), plus tard, se résume par son titre particulièrement explicite. Le summum arrive peut-être en 1917 avec *The Gun Fighter* qui met en scène un personnage mi-mexicain mi-indien (on peut difficilement faire pire). Quelques films comme *The Mexican* (1914) ou *The Lone Wagon* (1923) sont néanmoins plus positifs. En 1919, trois films, *The Challenge of Chance*, *Arizona Cat Claw* et *Desert Gold* montrent un Mexicain bandit, brutal, fermé à toute morale et à toute humanité.

Le plus souvent, les Mexicains sont qualifiés de *greasy* (gras, gras et suant beaucoup), parfois dans le titre même du film comme *Tony the Greaser* (1911), *Bronco Billy and the Greaser* (1914) et *The Greaser's Revenge* (1914). Le terme est abandonné en 1920, mais le stéréotype reste. Sous le sombrero, c'est soit le péon paresseux, indolent, insouciant, jovial, un peu pleutre, soit le bandit transpirant, cruel et traître, mal rasé, menteur, au rire sardonique. La version américaine du film *Les 7 Samourais* devenue *Les 7 Mercenaires* se déroule au Mexique où des péons peureux sont obligés de venir chercher des cow-boys pour combattre une bande de pillards mexicains : les deux stéréotypes sont ainsi réunis. En 2016, un remake de ce film fait jouer un acteur asiatique et un Noir (*politically correct* et historiquement absurde !).

La révolution mexicaine qui éclate en 1910 inspire Hollywood de différentes manières, mais un trait demeure, celui de l'image du Mexique, vu comme une terre de violences incontrôlées.

En 1952, *Viva Zapata* d'Elia Kazan retrace la biographie du chef révolutionnaire, incorruptible défenseur des paysans mexicains spoliés, mais qui meurt trahi par ses condisciples. Un héros proprement américain ne serait jamais mort comme cela : trahi à la fin d'un film, il aurait au moins été vengé.

En 1968, dans le film éponyme *Pancho Villa*, le héros est décrit comme un être cruel, égoïste et bandit. Pancho Villa avait auparavant signé un contrat avec Mutual Film Corporation autorisant des cameramen à le suivre. En échange, il s'engageait à ne combattre que le jour pour les prises de vues et à attendre les équipes de tournage. Ses troupes avaient besoin d'armes et de munitions !

Le gouvernement mexicain, excédé par ces caricatures, menace d'interdire les films. Hollywood réagit en deux temps. D'abord le Mexicain n'est plus automatiquement *greasy*. Ensuite, une translation géographique surprenante s'opère : le méchant basané est dorénavant localisé dans un pays mythique, le « Costa Roja⁴ » parfois situé... sur les côtes méditerranéennes. C'est le cas du film *The Dove* (1927), qui trace le portrait de Don Jose, un personnage sensuel, froid et très

irritable, qui ne supporte pas que son repas soit troublé par ses pistoleros, et dont l'action se situe dans un pays inconnu, proche de la Méditerranée. Un remake de ce film a été réalisé en 1932 sous le titre *The Girl of the Rio*, on oublie la Méditerranée et il redevient mexicain. Le Mexique, le Nicaragua et le Costa Rica ont menacé d'interdire le film.

Comme pour les Indiens, le personnage mexicain ne peut être joué que par un acteur blanc. Dans *Fiesta* (1947) Esther Williams, une Américaine blonde, joue une femme qui rêve de devenir torero. Dans *La Soif du mal* (*Touch of Evil*, 1958), Charlton Heston joue un policier mexicain intègre de la police antidrogue pris dans un piège. En 1953, *Ride, Vaquero !* raconte l'histoire d'un bandit mexicain, joué par Anthony Quinn, qui sème la terreur, brûle et pille le ranch de Cameron (joué par Howard Keel) et sa femme Cordelia (jouée par Ava Gardner). Ces derniers sont des Américains sudistes venus acheter des terres, ce qui énerve le bandit. Ses hommes incendient le ranch, mettent la ville à feu et à sang, et blessent le mari. Pourtant, l'un des proches de la bande, joué par Robert Taylor, se rebelle contre son chef car il est entre-temps tombé amoureux de Cordelia.

Les acteurs latinos pur jus, s'ils ont le teint clair, peuvent, au mieux, être des faire-valoir (comme le personnage d'El Toro dans la série *Les Aventures de Kit Carson*). S'ils sont bruns, ils resteront serviteurs, vaqueros ou bandits.

En règle générale, les acteurs mexicains sont des bons à tout faire, même quand ils deviennent célèbres. C'est le cas de Ramón Novarro, célèbre star du cinéma muet puis du parlant, d'origine mexicaine, grand rival de Rudolph Valentino. Dans les quelque soixante films qu'il a interprétés, il a été tour à tour un paysan français dans *Jeanne d'Arc* de Cecil B. DeMille (1916), un Aztèque, un noble d'Europe centrale, un prince héritier, un roi d'Europe centrale (dans un pays non identifié), un spadassin, un Arabe, Ben Hur, un Espagnol, un Hindou, un officier russe, un lieutenant (Alexis Rosanoff dans *Mata Hari*, 1931), un bel Égyptien, un noble Roumain, un Italien, un Cubain, un Sud-Américain d'un pays dictatorial. Il a également eu quelques rôles... de Mexicains. Les femmes mexicaines sont sensuelles et portent des décolletés. Elles peuvent de temps en temps se prêter à des relations illégales. Dans *West Side Story* (1961) Natalie Wood incarne Maria, une Portoricaine, et dans *The House of the Spirits* (1993) tiré du roman *La Maison aux esprits* d'Isabel Allende, Winona Ryder, Meryl Streep, Vanessa Redgrave et Glenn Close ont les rôles principaux. Les actrices sud-américaines jouent pour leur part des rôles de prostituées, de victimes de viol et de nanny.

À la fin des années 1930, le président Roosevelt lance la politique de « bon voisinage ». Par ailleurs, avec la guerre en Europe et la fermeture des salles, l'Amérique latine reste le seul marché accessible aux produits hollywoodiens. Les choses changent alors et *Juarez* (1939) est ainsi le premier film à montrer un aspect positif de l'histoire mexicaine en relatant les péripéties d'un héros comparable à Lincoln.

Les scénarios sont stéréotypés, notamment avec les multiples films musicaux de rumba et de samba. La *bomba latina*, déjà visible dans les westerns, devient un personnage central. Le Latino n'est plus un bandit mais un guitariste jouant des rythmes endiablés. John Ford, au cours d'un tournage en Amérique latine, exprime ainsi sa surprise en constatant que les Latinos sont beaucoup plus industriels que l'image du paysan faisant la sieste au soleil que Hollywood avait véhiculée pendant des années. À la fin de la guerre, la fièvre musicale retombe.

Puis, encore plus fort, les Cubains envahissent les États-Unis ! Le régime de Fidel Castro donne corps à cette menace mortifère de proximité. Dans *L'Aube rouge* (*Invasion USA*, 1984), les Verts (les écologistes), vainqueurs des élections en Allemagne, obtiennent le retrait des forces américaines d'Europe et la fin de l'OTAN. Cuba envahit alors l'Amérique centrale, et le Mexique bascule dans le communisme. De jeunes Américains, pris au piège par cette Troisième Guerre mondiale et par l'invasion des États-Unis par le bloc de l'Est, se transforment en guérilleros et forment un groupe de résistants sous le nom de *Wolverines*. Un camp de rééducation communiste est installé dans un *drive-in*. Le film a récolté quarante millions de dollars de recettes lors de sa sortie aux États-Unis⁶. Ce sentiment de menace va encore s'amplifier avec les maquis sud-américains, notamment avec le film *Che !* (1969), un mauvais biopic dont le rôle principal est interprété par Omar Sharif coiffé d'un béret et celui de Fidel Castro par un Jack Palance barbu.

Dans les films plus récents, les femmes de ménage et les jardiniers ne sont plus noirs, ils sont latinos, étape obligatoire avant l'intégration cinématographique. Dans la nation multiethnique américaine, Hollywood joue le rôle de « bizuteur » infligeant à chaque couche de l'oignon national un passage cinématographique dégradant, mélange de racisme et de dénigrement.

Encore une fois le cinéma de contestation émerge grâce à des auteurs indépendants et à des films à petit budget. Le film *Haines* (*The Lawless*, 1950) réalisé par Joseph Losey, tourné en vingt et un jours, relate des émeutes virant à la destruction des locaux d'un journal et à une tentative de lynchage contre un jeune Mexicain. Selon l'écrivain

de cinéma Jacques Lourcelles, ce film décrit une petite ville de province américaine de Caroline du Nord « qui pourrait être idyllique, mais empoisonnée par la discrimination raciale, les préjugés contre les travailleurs mexicains⁷ ».

Le stéréotype du trafiquant sud-américain apparaît dans la décennie des années 1980 avec les films de mafieux de la drogue. Hollywood envoie dès lors Schwarzenegger éliminer des Latinos au Val Verde (un pays imaginaire d'Amérique latine) avec le film *Commando* (1985), puis au Guatemala dans *Predator* (1987) et enfin en Colombie avec *Collateral Damage* (2002). Quand les budgets sont plus serrés, c'est Chuck Norris qui s'y colle. Dans *Delta force 2* (1990) il part arrêter Ramon Cota, un trafiquant qui multiplie les prises d'otages à San Carlos (petit pays situé quelque part au Sud). Hollywood est friand de ces thrillers sur fond de trafic de drogue où l'action et la violence se déchaînent. Petit passage en revue des « films de cartel » marquants : *Traffic* de Steven Soderbergh (2000), *Blow* (2001) et *No Country for Old Men* des frères Coen (2007). Oliver Stone livre également sa vision des cartels dans *Savages* (2012) qui met en scène deux amis et leur petite amie commune, Ophelia, qui cultivent de la marijuana en Californie qu'un cartel de drogue mexicain aimerait acheter. Comme ils refusent, Ophelia est enlevée.

Au-delà du trafiquant, le personnage du dictateur est également toujours un basané. C'est le cas du film *Cas de conscience* (*Crisis*, 1950) dans lequel Cary Grant est devenu médecin pour aider les gens. Mais ce serment l'engage-t-il à sauver la vie d'un tyran sud-américain l'ayant pris en otage ? *La Horde Sauvage* (*The Wild Bunch*, 1969) met également en scène un dictateur incarné par le « général » Mapache, tyran local, égorgeur et menteur. Enfin, dans *Expendables* (2010), Stallone, en dépit de ses 64 ans, associé à sept surhommes parfois aussi âgés que lui, va libérer de la dictature l'État de Vilena en Amérique latine. Au total, les trois versions de *Expandables* ont rapporté 227 millions de dollars. Par ailleurs, la série télévisée *Mission impossible* s'est souvent servie de dictatures sud-américaines.

Parmi les cinquante et un films réalisés sur la réalité sanglante des véritables dictatures d'Amérique du Sud installées avec l'aide active de la CIA et du gouvernement américain, seuls deux ont été des productions totalement ou partiellement américaines, dont le film de Costa-Gavras *Portés disparus* (*Missing*, 1982).

Principe 6 : la fiction hollywoodienne permet d'éviter de parler des responsabilités des autorités et du rôle de la CIA quand la frontière avec le pays en question est trop proche.

1. « How Hollywood Has Portrayed Hispanics », Allen Woll, *The New York Times*, 1^{er} mars

1981.

2. « Películas fronteristas », documentaire de cinquante minutes, Pierre-Paul Puljiz, France, 2017.

3. « Le Mexique, lieu symbolique et fantasmatique dans le cinéma américain », Sabine Coudassot-Ramirez et Quitterie Duhurt, Caravelle, vol. 74, n° 1, p. 227-240, 2000.

4. Pays mythique situé quelque part en Amérique latine ou ailleurs. Inventé pour éviter les problèmes diplomatiques.

5. En réalité, la critique a surtout été marquée par la véritable actrice sud-américaine Rita Moreno, notamment lorsqu'elle chante « I Like To Be In America ».

6. Un remake de 2012 remplace les envahisseurs par des Nord-Coréens.

7. Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma, t. III*, « Les Films », collection « Bouquins », Robert Laffont, 1728 p., 1992.

Le Blanc, nazi ou communiste : les espions infiltrés

Le cas d'Adolf Hitler a posé beaucoup de problèmes à Hollywood¹. Les nazis sont quasiment absents des films à l'époque où Hitler est au pouvoir et que ses horreurs sont connues, et ce pour des raisons exclusivement commerciales. Les studios ne veulent pas perdre le marché allemand déjà totalement contrôlé par Joseph Goebbels, le ministre de la Propagande. Ce dernier a montré ses méthodes et son « savoir-faire » en perturbant avec ses hommes la première du film pacifiste *À l'ouest rien de nouveau* (*All Quiet on the Western Front*, 1930) à l'aide de boules puantes et de slogans antisémites. Le gouvernement de Weimar retire ensuite le visa d'exploitation du film. De leur côté, la Fox, la Paramount et la MGM appliquent la politique d'aryanisation et remplacent leurs employés locaux juifs. Certains studios laissent même Georg Gyssling, le consul allemand à Los Angeles, lire des scénarios et proposer des coupes. Il a été à l'origine de l'annulation du premier film antinazi *The Mad Dog of Europe* en 1939, en menaçant de sanctionner l'ensemble des productions cinématographiques en Allemagne. William Hays, le président à l'époque du Motion Picture Producers and Distributors Association of America est également intervenu pour empêcher le film. Seule la Warner se retire finalement d'Allemagne. Auparavant, le film *The Road Back* (1937), un film antiguerre tiré de la nouvelle *Après* de Erich Maria Remarque, avait été interdit par le régime nazi : le script avait été revu avec un autre réalisateur et des scènes comiques avaient été intercalées, sans aucun rapport avec le texte d'origine.

Cette autocensure trouve sa justification formelle dans les règles définies par la profession elle-même, notamment au sein du code Hays (ou *Production Code*, voir la partie 2), qui énonce des principes moraux et politiques, comme « l'histoire, les institutions, le peuple et la citoyenneté de chaque nation doivent être représentés honnêtement » (« *the history, institutions, prominent people, and citizenry of all nations*

shall be represented fairly »). En 1934, le système est encore renforcé avec le Production Code Administration sous l'influence du religieux Joseph I. Breen², connu pour sa rigidité ; désormais, il ne faut jamais fâcher les autorités d'un pays qui représente un marché important pour les exportations hollywoodiennes. Or l'Allemagne est à l'époque le pays européen qui compte le plus grand nombre de salles de cinéma. Même les productions des indépendants sont censurées. En 1934, le documentaire *Hitler's Reign of Terror* est interdit de projection par certaines villes ou États américains ; en 1936, un documentaire-fiction *I Was a Captive of Nazi Germany* est accepté parce qu'il respecte le code, mais a plus de mal avec la distribution. Ce sont véritablement Jack Warner avec *Confessions of a Nazi Spy* en 1939 et Charlie Chaplin avec *Le Dictateur* (1940) qui changent la donne. Par ailleurs, *The Man I Married* d'Irving Pichel (1940) relate l'histoire d'un couple mixte germano-américain qui, revenu en Allemagne, éclate car, en redevant allemand, le mari se nazifie.

Avec le début de la guerre, le problème devient plus simple : il n'est plus question d'exporter des films en Allemagne, dans un futur prévisible.

Hollywood et le cinéma fasciste

Avant la guerre, entre 1924 et 1934, le régime fasciste se dote d'un institut cinématographique (*Instituto Luce*), d'un [5] sous-secrétariat d'État pour la presse et la propagande, qui deviendra le ministère de la Culture populaire, de la Mostra de Venise en 1932 (rappelons que les Oscars ont été créés en 1927) et du complexe de studios Cinecittà en 1937. Mussolini, très amateur de cinéma de propagande, a visité Los Angeles le 25 septembre 1937, pour étudier la réalisation de films. Un an après, la réalisatrice allemande Leni Riefenstahl, proche du régime nazi, est venue sur invitation de Walt Disney. On n'a par contre pas connaissance d'une visite de cinéastes soviétiques.

Les caractéristiques principales des films de propagande fasciste sont extraordinairement semblables aux règles scénariques hollywoodiennes. L'esthétique et les thèmes du cinéma de propagande sont en effet la virilité, l'héroïsme, le révolutionnarisme (selon le canon fasciste ou nazi) et la célébration du régime et de ses idéaux. À noter que Daech s'inspire beaucoup des méthodes hollywoodiennes dans sa propre propagande³.

Le cinéma fasciste italien ouvre néanmoins ses studios à des réalisateurs de talent qu'on retrouvera dans l'après-guerre dans le cinéma réaliste (comme Rossellini avec son film *Le Navire blanc* en 1941). Aussi, parmi les 772 films produits en Italie entre 1930 et la fin du régime mussolinien, seule une centaine s'apparente à de la propagande directe.

Pendant la guerre, les priorités changent. L'un des problèmes majeurs des organes de propagande mis en place après Pearl Harbor, événement qui a cristallisé la haine contre les Japonais, a été de parvenir à faire également naître un sentiment germanophobe afin d'accroître le soutien populaire vis-à-vis de la guerre en Europe. À cette époque, la communauté d'origine germanique est importante aux États-Unis. Le nazi au cinéma est alors représenté comme trop

obéissant, notamment dans le film de Lubitsch *To Be or Not To Be*, sorti en 1942 (juste après l'entrée en guerre). Hitler est souvent montré dans des situations qui le ridiculisent. Les films réalisés pendant le conflit restent pour l'essentiel dans la pure tradition des films d'action. Le réalisme de la dureté des combats en est absent, notamment dans *Les Hommes de la mer* (*The Long Voyage Home*, 1940), *Bomber's Moon* (1943) et *Le Commando de la mort* (*A Walk in the Sun*, 1945).

Quant au méchant russe, il est une autre forme de génie du mal, froid et calculateur, avec les mâchoires crispées, le regard perfide et impavide. Il est parfaitement incarné par le comte Zaroff dans *La Chasse du comte Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, 1932), un Russe blanc, aristocrate ayant fui la révolution et qui cristallise tous les préjugés antirusse. Entouré de moujiks sordides, il aime faire des chasses à l'homme, et coule les navires des riches qui s'approchent de son île.

Dès 1919, les premiers films muets véritablement anticomunistes apparaissent (dont *The New Moon* et *The Undercurrent*). L'adjectif *red* dans le titre désigne un film anticomuniste comme *greasy* désigne les Mexicains. Lors de la Grande Alliance entre l'URSS et les États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, les critiques anticomunistes sont mises en sourdine et certains films mettent en scène la résistance soviétique, comme *L'Étoile du Nord* (*The North Star*, 1943) et *Mission à Moscou* (*Mission to Moscow*, 1943).

Pendant la guerre froide, la filmographie hollywoodienne anticomuniste est assez fournie. On peut notamment citer *Le Rideau de fer* (*The Iron Curtain*, 1948), *The Woman on Pier 13* en 1949 (originellement le titre était *I Married a Communist*, mais devant l'insuccès il a été changé), *The Red Menace* (1949), *The Whip Hand* (1951), *I Was a Communist for the FBI* (1951), *Big Jim Maclain* et enfin *My Son John* (1952). Ce dernier met en scène la force du mal qui va jusqu'à influencer les enfants.

Il faut également signaler une comédie particulièrement croquignolesque *Les espions s'amusent* (*Jet Pilot*, 1957) avec John Wayne dans le rôle du colonel américain Jim Shannon, dont la patrouille aérienne a capturé un avion de chasse soviétique, piloté par le lieutenant Anna Marladovna, une très belle femme. Cette dernière, qui est en réalité une espionne, demande l'asile politique et épouse Shannon (qui s'est épris d'elle) pour échapper à la prison. On ne peut pas faire confiance à ces gens-là, qu'ils soient russes ou allemands, ce sont des comploteurs ou des espions ! Dans *Firefox, l'arme absolue* (*Firefox*, 1982), Clint Eastwood incarne un pilote d'avion de chasse retraité, Mitchell Gant, qui, avec les mâchoires toujours aussi serrées,

vole un prototype russe d'avion de combat ultrasecret, tout seul évidemment ! En 1988, Stallone reprend du service contre les Soviétiques en Afghanistan dans *Rambo 3* en tuant toujours plus : 127 morts cette fois. On se rappellera cette scène où Rambo détruit l'hélicoptère du colonel soviétique avec un char.

La mortelle menace soviétique ouvre la voix aux métaphores extraterrestres, à l'infiltration insidieuse, base de la théorie du complot. Le film *L'Invasion des profanateurs de sépultures* (*Invasion of the Body Snatchers*) de 1956 en est l'exemple parfait : les extra-terrestres représentent ici la pénétration secrète des communistes. Des envahisseurs, impossibles à différencier des habitants, repeuplent petit à petit la bourgade de Santa Mira. L'ennemi est dans la ville et il faut le démasquer : même des individus respectables et des proches peuvent désormais représenter une menace. « Si nous fermons les yeux nous risquons d'être changés en êtres inhumains », s'exclame l'un des personnages. Les méchants ont comme seule particularité de ne pas avoir d'émotions (comme le communisme qui prive les hommes de leur personnalité). Le film peut aussi être vu comme une dénonciation de tous les totalitarismes, et même du maccarthysme, quand on connaît les ennuis qu'ont eus les réalisateurs Don Siegel et Daniel Mainwaring en étant inscrits sur la liste noire.

Quand, après 1991, l'URSS redevient la Russie, le Russe perd son statut d'ennemi total et doit se mélanger avec d'autres méchants. Dans *Piège de cristal* (*Die Hard*, 1988) et *Une journée en Enfer* (*Die Hard with a Vengeance*, 1995), Bruce Willis, sans chaussures ni chaussettes, mais souvent en marcel, affronte des Germano-Russes, mafieux et terroristes rouge-brun. Dans *Rocky IV* (1985), le boxeur russe est dopé, comme tous les sportifs russes (les athlètes américains aussi dans la vraie vie, mais ce n'est pas la question !). Les Russes deviennent des racistes abrutis et cruels, des trafiquants de cocaïne, des gangsters pathétiques, des richissimes oligarques, des candidats dictateurs, des mercenaires terroristes ou des espions infiltrés... comme les autres. Ils contrôlent tout ce qui fait du mal dans le monde, organisent la nouvelle traite des femmes blanches, comme on peut le voir dans *Equalizer* (2014), *Les Promesses de l'ombre* (*Eastern Promises*, 2007), *La nuit nous appartient* (*We Own the Night*, 2007) et *The X-Files : Combattre le futur* (*The X-Files : Fight the Future*, 1998).

Mais ces méchants sont distingués : ils vont à l'église et ont l'esprit de famille. Dans *Air Force One* (1997), l'avion présidentiel américain est attaqué par un groupe de terroristes nationalistes russes qui prennent le temps d'exposer leur point de vue. Dans *John Wicks* (2014), un mafieux russe, Tarasov, tue le petit chien (et la femme) de Keanu Reeves, qui se venge en massacrant une bonne soixantaine de

personnes. Heureusement, le héros américain retrouve un autre canidé à la fin.

Le héros hollywoodien nous protège ainsi d'un nombre important de méchants. Hollywood a balayé toute la palette des couleurs de peau en passant en revue les différents types de menaces (groupe humain étranger, ennemi infiltré, menace aux frontières, ennemi planétaire, espion) susceptibles d'apparaître à l'écran. Mais si la couleur a longtemps permis d'identifier l'ennemi, avec les Blancs, nazis ou communistes, nouvelle donne : il faut également se méfier de ceux-là. Le film d'espionnage devient un genre cinématographique. Ne sont-ce là que des coïncidences ? Pourquoi cette obsession hollywoodienne de la menace existe-t-elle ? Quels sont la place et le rôle du cinéma dans la construction de l'identité américaine ? Comment est fixée la ligne politique des grands studios ?

1. Thomas Doherty, *Hollywood and Hitler, 1933-1939*, Columbia University Press, 2013, et Ben Urwan, *La Collaboration. Le pacte entre Hollywood et Hitler*, Bayard, 2014.

2. Thomas Doherty, *Hollywood's Censor. Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, Columbia University Press, 2009.

3. Pierre Conesa, François Bernard Huyghe et Margaux Chouraqui, « La propagande francophone de Daech : la mythologie du combattant heureux », FMSH, 2017.

II

Hollywood, une stratégie imbattable

« Vous avez l'expérience de la guerre, monsieur Rambo ?
– J'ai déjà vidé quelques chargeurs. »

(Dialogue issu du film *Rambo 3*.
En réalité, c'est faux, Sylvester Stallone
n'a jamais fait la guerre.)

Hollywood est incontestablement le meilleur cinéma du monde. Paradoxalement, c'est aussi le plus insidieux, avec une grande quantité de mauvais films sur la violence et la guerre contre l'autre. Je veux pour ma part m'appuyer sur la masse de productions et non sur leur qualité. En effet, ce ne sont pas les meilleurs films qui font l'opinion mais les plus vus. La production de certains films de guerre, salués par la critique, comme la série des *Rambo*, *Portés disparus* (*Missing in Action*, 1984) ou *American Sniper* (2015) aurait été totalement inimaginable ailleurs, où ils seraient qualifiés de films de pure propagande. Les 2 700 westerns de série B, produits en un peu plus d'une vingtaine d'années, ont plus contribué à forger la mémoire collective que les vingt ou trente excellentes productions sur le massacre des Indiens. Et que dire des 540 films sur les Mexicains¹, la centaine de films sur les Chinois², ou les quelque 300 sur les musulmans³ ? Tous ont largement contribué à forger une vision méprisante, parfois haineuse de l'Américain moyen vis-à-vis de l'autre. C'est la médiocrité du mouvement *mainstream* qui façonne l'opinion. Certes, il est difficile de critiquer un système qui a produit tant de chefs-d'œuvre mais, pour comprendre la construction d'une identité nationale et son rapport au monde, il faut prendre en compte la diffusion d'une œuvre et le nombre d'entrées plutôt que sa qualité.

Si, comme nous le pensons, le cinéma de masse joue un rôle essentiel dans la conscience collective américaine, il est inutile de chercher à détecter les deuxième et troisième niveaux de lecture de chaque film, seul le premier niveau qui fait le succès de nombreux blockbusters importe. *Portés disparus* (*Missing in actions*, 1984) le troisième plus grand succès en salles pour Chuck Norris, qui a rapporté 22,8 millions de dollars, seulement aux États-Unis, pour un budget estimé à 2,5 millions de dollars, ne comporte par exemple qu'un seul niveau de lecture : celui du superhéros américain tuant des salauds de Vietnamiens. Le lecteur peut donc se dispenser de regarder ce nanar.

1. « Películas fronteristas », documentaire cité.
2. « Hollywood Chinese : The Chinese in American Feature Films », documentaire réalisé par Arthur Dong, DeepFocus Productions, 2007.
3. *Hollywood et les Arabes*, documentaire de Zone Doc (à visionner sur YouTube).

Éloge des mauvais films hollywoodiens

« Quand j'aurai besoin de votre opinion, je vous la donnerai. »
Le producteur Samuel Goldwyn

Les studios hollywoodiens règnent en maître dans certaines catégories de films conçus comme des produits. Un bon film d'action suppose un héros, des méchants, de la violence et une quantité significative de morts. Si, dans les dictatures, la propagande filmée met en exergue le chef salvateur, Hollywood préfère le héros anonyme « jacksonien¹ », sauveur de la collectivité, porté par un système qui adhère de près aux valeurs américaines. Sylvester Stallone est d'abord un ancien combattant très déçu de l'accueil que lui réserve l'Amérique profonde (*Rambo 1*, 1982). Mais dans le contexte électoral qui a porté au pouvoir Ronald Reagan (et son slogan « *America is back* »), il repart au Vietnam dans *Rambo 2* (1985) alors que la guerre est finie depuis onze ans. Puis il rejoint l'Afghanistan où les moudjahidines semblent avoir besoin de lui (*Rambo 3*, 1988). Serait-il imaginable en France qu'un film évoque un ancien combattant retournant en Algérie, onze ans après les accords d'Évian, pour tuer 75 Algériens ?

Dans tous ces films, la violence est sublimée. Qui n'a pas vu au moins un western dans lequel le héros détruit la quasi-totalité du saloon dans une bagarre contre plusieurs adversaires ? Et pourtant, après avoir échangé de multiples coups de poing à tuer un bœuf, les personnages finissent toujours autour d'un whisky sans la moindre coupure au visage ni déchirure au pantalon, étonnant non ?

Par ailleurs, le nombre de morts est souvent un gage de succès. Un classement a même été mis en place pour recenser méthodiquement et de manière objective le nombre de morts². Par exemple pour l'année 1990, le film *58 minutes pour vivre* (*Die Hard 2*) remporte la palme avec 162 morts visibles à l'écran, largement devant *Robocop 2* et ses 58 morts seulement. Dans *Rambo 4*, on compte 2,59 morts à la minute, selon les calculs d'un spectateur qui a dénombré 236 morts dans le

film³, sans compter une bombe qui tue des soldats de Birmanie. Stallone améliore régulièrement son score puisque dans *Rambo 2* il tue 75 personnes et, dans *Rambo 3*, 127. On en vient à se demander ce qu'on fait des corps après le massacre... Quand, dans *John Wicks 2*, Keanu Reeves tue une bonne quarantaine de méchants à l'intérieur du Colisée à Rome, la police italienne n'apparaît pas, on en conclut donc que c'est le producteur qui doit enlever les corps !

Le sujet de la quasi-totalité de ces films de guerre n'est pas la guerre en tant que telle mais le triomphe du héros. L'action guerrière est exclusivement construite autour du ou des personnages centraux, ce qui est une vision totalement contradictoire avec ce que Carl von Clausewitz appelle « le brouillard de la guerre⁴ » qui rend les hommes aveugles et sourds dans le combat. Dans *Expendables 2 : Unité spéciale* (*The Expendables 2*, 2012), Sylvester Stallone et sa bande de héros tuent un nombre important d'adversaires, lâchant rafales sur rafales, fièrement campés sur leurs jambes sans la moindre hésitation, ni la moindre blessure.

Dans le film de guerre, la caméra, le scénario et la découpe des plans doivent placer le spectateur au centre de l'action et lui donner un sentiment d'omniscience analogue, si ce n'est supérieure, à celle du général en chef. Le réalisme est donc secondaire. De quel matériau est fait le marcel qui met si bien en valeur la musculature de la quasi-totalité des superhéros ? On n'ose supposer que c'est simplement du Thermolactyl. Pourquoi les héros ne sont-ils jamais blessés, ni tués, ni grelotants, quel que soit le climat ? Bruce Willis se bat sans difficulté sur l'aile d'un gros porteur au décollage à l'aéroport de Washington bloqué par une tempête de neige (*Die Hard 2*). Sylvester Stallone, pour sa part, plonge dans un torrent gelé pour nager sous la glace, lui aussi réchauffé par son prodigieux sous-vêtement (*Cliffhanger*).

L'héroïsme règne à tous les étages, jusqu'au plus haut niveau de l'État. Le président des États-Unis incarne parfois l'archétype du héros brillant, puissant, fédérateur et bon, toujours prêt au sacrifice pour son pays. Dans *Independence Day* (1996) il n'hésite pas à piloter lui-même un avion de chasse pour attaquer les extra-terrestres. Mais avant de prendre son envol, en bon président, il fait un discours d'anthologie, le jour de la fête nationale. Sorti le 3 juillet, soit la veille du jour de l'Indépendance américaine, le film devient très vite le deuxième plus gros succès cinématographique de tous les temps, après *Jurassic Park*, avec environ 810 millions de dollars de recettes. Dans la catégorie « président combattant », on n'oubliera pas de mentionner le président de *Air Force One* (1997) campé par Harrison Ford, qui parvient, seul, à sauver sa famille (et lui-même) d'une prise d'otages dans le Boeing 747 présidentiel. On ne sait si ce film a été visionné au

Discours du président Thomas J. Whitmore
dans *Independence Day*

« Bonjour... Dans moins d'une heure, nous allons nous rallier d'autres venus du monde entier. Vous allez livrer le plus [6] grand combat aérien de l'histoire de l'humanité. L'humanité... Un mot qui devrait prendre un sens nouveau pour nous aujourd'hui... Ne passons plus notre temps à ne penser qu'à nos petites querelles sans importance. Nous allons être unis dans notre intérêt commun. Peut-être le sort a-t-il voulu qu'aujourd'hui soit le 4 Juillet. Vous allez une fois de plus devoir défendre notre liberté. Non pas de la tyrannie, de l'oppression, de la persécution... mais de l'anéantissement. Nous combattons pour notre droit de vivre, d'exister. Et si nous remportons la victoire, le 4 Juillet ne sera plus connu comme la fête nationale américaine, mais comme le jour où le monde a déclaré d'une seule voix : « Nous n'entrerons pas dans la nuit sans combattre. Nous ne voulons pas disparaître sans nous battre. Nous allons vivre. Nous allons survivre. Aujourd'hui, nous célébrons le jour de notre indépendance. »

Voilà pour le côté cocasse des productions américaines. Les nombreux films de science-fiction dans lesquels l'Amérique lutte pour sauver la planète contre des extra-terrestres parahumains et visqueux ont été exclus de ce travail, car ces êtres ne sont pas une menace humaine crédible et ne focalisent pas le racisme sur un peuple, une tribu, une nation ou un groupe humain facilement identifié.

Le cinéma, média propagandiste par excellence

« En 2024, le cinéma aura contribué à éliminer de la surface du monde civilisé tout conflit armé. »

D. W. Griffith (1875-1948), ou la bonne conscience d'un réalisateur de films racistes.

Hollywood est la plus intelligente et la plus efficace machine à stéréotypes de l'histoire contemporaine. On peut parler de « système de publicité politique », ou, comme le fait Jean-Michel Valantin⁵ de « cinéma de sécurité nationale » depuis la Seconde Guerre mondiale. Mais le mal a commencé bien plus tôt, comme nous l'avons démontré dans la première partie. L'Amérique, comme « nation élue », a fondé son identité multicouche et ses rapports au monde sur une mythologie inventée, en faisant adhérer les nouveaux venus à l'idée que la société américaine était l'objet d'envies jalouses et de menaces insidieuses.

Hollywood a ainsi été la chambre d'écho des peurs collectives américaines, soit en les créant, soit en les répercutant. L'articulation avec les grands débats stratégiques américains est donc importante à rappeler, au fur et à mesure de l'analyse des différents ennemis

identifiés par Hollywood (l'ennemi intérieur, extérieur, infiltré, frontalier ou même cosmique). Pour citer à nouveau Jean-Michel Valantin, le cinéma « donne à la virtualité de la pensée stratégique, ou à l'évanescence de la mémoire collective, la densité, l'impression de réalité affective de l'image cinématographique, en créant une histoire alternative imaginée et transformée en spectacle collectif⁶ ». Le cinéma a comme mission de définir parfois de manière totalement irrationnelle l'ennemi et de diffuser cette image à l'extérieur. Combinée à l'illusion de la puissance militaire des États-Unis, cette mission est un rouage essentiel du *soft power* américain. Les studios produisent en continu des séries d'espionnage, des films d'action militaires ou policiers... alors que la CIA a mis dix ans à trouver Ben Laden, que l'armée s'est retirée piteusement d'Afghanistan et d'Irak et qu'on ne sait toujours pas qui a assassiné Kennedy, ni qui a diffusé les enveloppes contaminées au bacille du charbon (anthrax) une semaine après les attentats du 11 septembre 2001.

Bref, l'image de la force est bien supérieure à la force réelle.

En somme, les Américains inventent la « propagande commerciale » quand les totalitarismes inventent la « publicité politique ». En 1895 dans son ouvrage *Psychologie des foules*, Gustave Le Bon avait posé les bases de la manipulation des masses, démontrant que le comportement d'individus en collectivité n'était pas le même que lorsqu'ils étaient isolés, en expliquant ainsi les comportements irraisonnés des groupes. Quant à Edward Bernays, le père de la publicité moderne institutionnelle en démocratie, il explique dans son ouvrage *Propaganda*⁷ (1928) comment l'on peut « enrégimenter l'esprit des hommes aussi efficacement que l'armée le fait pour leurs corps ». Bernays invente également le terme de « conseiller en relations publiques », une figure d'autorité (comme des médecins ou des stars) qui promeut un produit. À la même époque, Walter Lippmann⁸, un écrivain et intellectuel américain, définit le concept de « fabrique du consentement » : selon lui, la démocratie aurait vu naître une nouvelle forme de propagande, basée sur les recherches en psychologie associées aux moyens de communication modernes.

Lippmann et Bernays ont tous les deux participé au Committee on Public Information (CPI, également appelé commission Creel) chargé de la propagande contre l'Allemagne nazie. Ils ont théorisé des actions comme la distribution massive de communiqués, l'utilisation du cinéma ou encore le recours aux leaders d'opinion pour mobiliser le public et faire basculer l'opinion.

Le *storytelling* est la dernière étape de cette communication politique. « Si vous ne communiquez pas avec des histoires, vous ne communiquez pas. Les faits parlent mais les images font vendre »,

écrivent James Carville et Paul Begala⁹, deux grands *spin doctors* américains. C'est la technique utilisée depuis fort longtemps par les scénaristes de Hollywood sans que ces derniers ne l'aient jamais théorisée. La publicité est une propagande commerciale capable d'autant de mensonges que la propagande politique. Jacques Ellul, précurseur en la matière, dans son livre *Propagandes*, paru en 1962, compare les méthodes entre propagande et ce qu'on n'appelait pas encore le *soft power*. Il oppose la dimension directe et intentionnelle de la propagande politique au caractère plus diffus et moins précis de la propagande sociologique. Celle-ci, que l'on répugne à désigner sous le terme de « propagande » dans les démocraties, agit en douceur, par imprégnation dans la publicité, le cinéma commercial et les relations publiques : « Le propagandiste (sociologique) ne peut révéler les intentions réelles¹⁰. »

1. Nom du septième président des États-Unis, Andrew Jackson, qui s'est illustré par son action contre les élites de l'Est, il est le symbole de l'individu contre le système.

2. « 15 deadliest Movies Ever Made, Ranked By Body Count », Daniel Striga, ScreenRant, 13 décembre 2016.

3. « Les dégâts de Rambo en Birmanie », Sylvie Kauffmann, *Le Monde*, 3 mars 2008.

4. Carl von Clausewitz, *De la guerre*, Minuit, 1959.

5. Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde. Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Éditions Autrement, 2010, p. 17.

6. *Ibid.*

7. « Propaganda and the Control of the Public Mind », février 1997, in *Chomsky on Democracy and Education*, Carlos Otero (dir.), Falmer Press, 2002.

8. Walter Lippmann, *Public Opinion*, Simon and Schuster, 1997.

9. James Carville et Paul Begala, *Take it Back : Our Party, Our Country, Our Future*, Simon and Schuster, 2006.

10. *Ibid.*

2

Quelques règles du cinéma de propagande à la sauce hollywoodienne

Règle 1 : produire de grandes épopées collectives

Le cinéma de propagande permet de créer une bonne conscience autour de grandes aventures collectives comme la conquête de l'Ouest, la révolution soviétique, la victoire communiste en Chine, la bataille du blé en Italie fasciste, etc. C'est surtout vrai à Hollywood, qui « remplit l'espace du géopoliticien » et où « le film est un lieu géopolitique important¹ ».

La fierté nationale américaine n'est plus à démontrer. Pour qui s'est promené dans ce pays jalonné de drapeaux sur les barbecues, les véhicules, les vélos ou les fenêtres, elle est partout. C'est une fierté démonstrative difficilement compréhensible alors qu'il s'agit d'une nation qui a été esclavagiste jusqu'en 1865, impérialiste avec la doctrine Monroe dès 1823 (avant la conquête de l'Algérie par la France) en Amérique latine, génocidaire contre les Indiens pendant les guerres indiennes (1778-1890) à chaque passage des républicains au pouvoir, ségrégationniste jusqu'aux années 1960 et raciste, encore aujourd'hui, comme le montre le mouvement Blacks Lives Matter. Plus étonnant encore, ce pays se dit toujours « jeune », comme si l'histoire débutait avec l'arrivée des colons européens et que les populations indigènes (les *Native Americans*) n'existaient pas. Un gommage pur et simple de l'histoire existe parfois, comme au musée sur les *Native Americans* de New York, qui, au milieu des poteries et des pièces de tissage, n'évoque jamais les guerres indiennes.

Règle 2 : désigner les menaces et bâtir la cohésion sociale sur la peur

Un récit national peut être construit à partir d'une volonté politique intérieure comme en France sous la III^e République grâce à Michelet, ou à partir d'un récit impérial, comme en Grande-Bretagne avec Rudyard Kipling ou Edward Gibbon, ou encore à partir d'un récit identitaire artificiel après une longue période d'occupation, comme l'ont fait les mythologies ossaniennes² de certains pays d'Europe centrale.

Aux États-Unis, les mythologies de « la nouvelle Jérusalem », de « la cité sur la colline », de la « destinée manifeste » et de la « frontière » forment la base du récit national et de la cohésion communautaire. Dans ce pays fédéral, il n'existe pas de ministère de l'Éducation nationale, donc pas de récit national « officiel ». La responsabilité des programmes incombe à chaque État. On peut facilement imaginer les différences que cela introduit ne serait-ce que sur la guerre de Sécession.

La littérature et surtout le cinéma ont donc joué un rôle homogénéisant. La littérature a commencé le récit de l'épopée, mais c'est le cinéma qui lui a donné corps et l'a porté au rang de mythe. Dans les années 1950, la population américaine va plus de six fois par an au cinéma, contre à peine trois en France. Il s'agit d'une production de masse. Carl Laemmle, le fondateur du studio Universal, donnait ainsi comme directive : « Faites des films pour un vaste public qui ne sait pas s'exprimer... Rappelez-vous que c'est le peuple qui a rendu possible l'industrie cinématographique... Gardez les pieds sur terre et laissez l'art au musée³. »

La production en masse des séries B constitue rapidement le récit officiel du Far West, puis celui du péril jaune et du *greasy* Mexicain... Ces mythologies commerciales fonctionnent encore mieux lorsqu'un environnement concurrentiel et stratégique maléfique existe. Ainsi, quand Dore Schary prend la tête de la production de la MGM, il lance des films différents, présentant la guerre avec moins d'héroïsme, comme le film *Bastogne* (*Battleground*, 1949) autour de héros presque anonymes soudain confrontés à la guerre, à la peur de mourir et à l'horreur, livrés au froid et à la neige, privés de munitions, de nourriture et d'essence. D'autres de ses films ont dénoncé le trafic et les meurtres de travailleurs mexicains, comme *Border Incident* (1949, non diffusé en France). En reprenant le contrôle du studio, Howard Hughes annule tous ces projets qu'il estime trop éloignés de l'idéologie des productions de Mayer et produit des films bellicistes. Il transforme également le film *The Whip Hand* (1951) issu d'un roman antinazi en film anticomuniste.

Aujourd'hui des écrivains à succès comme Ken Follett ou Tom Clancy ont repris la fonction littéraire d'inventeurs de menaces en tout genre. « Le Pentagone, mais aussi le FBI ou la NASA ont chacun des

conseillers qui travaillent désormais main dans la main avec les industriels du cinéma », commente Nancy Snow⁴, professeur à l'université d'État de Californie, ancienne de la United States Information Agency (USIA), l'agence de propagande américaine créée par les républicains après le 11 Septembre. L'identité nationale américaine se forge à la fois dans la définition d'un consensus glorieux, mais aussi dans la désignation d'une altérité menaçante, d'un autre générique, intérieur ou extérieur, envieux, voire inhumain. Le cinéma assume les deux fonctions.

En réalité, il est très simple d'inventer des scénarios débridés, à condition de respecter certaines règles du film de propagande. Celles-ci ont été posées par le livre *Falsehood in Wartime* de l'Anglais Arthur Ponsonby, paru après la Première Guerre mondiale, en 1928. Les principes sont clairs et destinés à démontrer la justesse de la cause nationale :

1. Notre pays ne veut pas la guerre, l'autre est responsable et moralement condamnable. C'est la base de la quasi-totalité des scénarios hollywoodiens. Pourtant, les scénarios des films de guerre auraient pu s'inspirer de la politique de la canonnière (dite « doctrine de la porte ouverte ») qui s'est traduite en 1853-1854 par l'expédition Perry visant les ports japonais, par l'intervention des marines à Buenos Aires, au Nicaragua, en Uruguay et en Angola portugais.

2. La mission du héros a de nobles buts alors que l'Autre commet des atrocités délibérées : il est vil, lâche et violent. À la fin, ce dernier perd car Dieu est avec le héros (et avec nous).

3. Le monde de l'art et de la culture approuve notre combat alors que l'Autre utilise des moyens illicites.

4. Point d'orgue : ceux qui doutent des points énumérés ci-dessus sont soit des traîtres, soit des victimes des mensonges adverses (car l'ennemi, contrairement à nous qui informons, fait de la propagande).

Le film propagandiste valorise la force et l'armée, le film hollywoodien aussi. Tout le monde connaît les films de la réalisatrice allemande Leni Riefenstahl ou les photos de Mussolini torse nu participant à la bataille du blé. Certaines de ces grandes règles du cinéma de propagande ont été intelligemment enrichies par Hollywood. Ainsi, grâce à la mythologie de la cavalerie dans les westerns, la bravoure supposée des soldats, la mort comme sanction (de la trahison ou de la lâcheté), la dureté ferme mais juste des chefs⁵, l'armée est devenue un personnage en soi. Quand un soldat américain est tué, le gros plan final sur son visage permet au spectateur de partager les derniers sentiments et les blessures du héros. Parfois même, il meurt en terminant une phrase pathétique démontrant qu'il est un soldat, mais aussi un fils, un mari et un père. Le téléspectateur

français pourra remarquer dans chaque série télévisée comment les héros se flairent le groin pour demander « ancien marine » ou « ancien du Vietnam » ? Imaginerait-on dans un film français que soient posées ces questions : « ancien d'Algérie », « ancien parachutiste », ou « ancien d'Indochine » ?

Discours du général George Patton repris
en ouverture du film éponyme
(*Patton*, 1970)

Angleterre, juin 1944

« Messieurs, ces bruits qui courent à propos d'une Amérique voulant sortir de la guerre, refusant le combat, ne sont que des [7] tas de conneries. Les Américains aiment se battre, par tradition. Tous les vrais Américains aiment l'éclat et le fracas de la bataille. Vous êtes ici aujourd'hui pour trois raisons. Premièrement, vous êtes ici pour défendre vos foyers et ceux que vous aimez. Deuxièmement, vous êtes ici pour votre propre respect, parce que vous ne voudriez être nulle part ailleurs. Troisièmement, vous êtes ici parce que vous êtes des vrais mecs et que les vrais mecs aiment combattre. Lorsque vous ici, chacun d'entre vous, étiez enfants, vous admiriez tous le champion au jeu de [8] billes, le coureur le plus rapide, le boxeur le plus dur, les joueurs de baseball de la grande ligue et les joueurs de football du All-American. Les Américains aiment un vainqueur. Les Américains ne tolèrent pas un perdant. Les Américains méprisent les couards. Et ils jouent toujours pour gagner. Je ne pousserais même pas une huée pour un homme qui perd et rit. C'est pourquoi les Américains n'ont jamais perdu ni ne perdront jamais une guerre parce que la simple idée de perdre est odieuse à un Américain. »

Règle 3 : le héros jacksonien n'est pas le chef mais il doit être américain

Le film multiprimé *Argo* (2012), revenant sur l'exfiltration de diplomates américains pendant la révolution islamiste à Téhéran, a dû affronter des critiques virulentes de la part du Canada, au-delà de celles attendues du gouvernement iranien. L'ancien président Jimmy Carter s'est exprimé sur CNN à propos du film : « La contribution canadienne à la réalisation du plan (d'exfiltration des diplomates) est de 90 % alors que le film en accorde presque tout le crédit à la CIA américaine. Mis à part cela, le film est très bon. Mais le personnage joué par Ben Affleck n'a passé qu'un jour et demi à Téhéran. Et le héros principal pour moi a été Ken Taylor, l'ambassadeur canadien qui a orchestré l'ensemble. » Peu importe, le scénario est bien monté et Ben Affleck est une star. La CIA, qui n'avait pas vu arriver la révolution iranienne, en a obtenu les retombées positives en se donnant le beau rôle.

Dans la propagande totalitaire, l'émetteur du message vise à la glorification du chef et se reconnaît par la censure qu'il exerce. Hollywood comprend parfaitement l'utilité de l'intelligence dans la communication. « En politique, ce qui est cru devient plus important que ce qui est vrai », disait Talleyrand. La qualité de la forme couvre souvent le fond : en témoigne le film *La Naissance d'une nation* qui figure toujours en quarante-quatrième position sur la liste des cent meilleurs films américains établie en 1998 par l'American Film Institute. Pour expliquer ce classement, certains insistent sur l'innovation technique et les effets inédits de mise en scène, la qualité des plans et leur enchaînement et non pas la trame idéologique raciste. Le critique de cinéma Paul Warren décrit ainsi ce phénomène : « C'est lorsque la technique a atteint son plus haut degré d'invisibilité que le pouvoir du cinéma est le plus grand. À la plus grande invisibilité technique correspond la plus grande invisibilité idéologique, la plus forte "idéologisation" du spectateur. Mieux, au degré zéro de l'écriture cinématographique correspond le degré le plus élevé de manipulation idéologique⁶. » Le public n'a alors pas conscience d'assister à la diffusion d'une idéologie.

Contre toutes ces critiques, Hollywood a donc créé un héros « anonyme », un Américain sans travers, devenu progressivement un surhomme et maintenant un super-héros⁷. Fini le culte du chef des cinémas propagandistes !

Fiche technique du superhéros

Extrait du film *Terrain miné* (*On Deadly Ground*, 1994)

« Mon contact à Washington dit qu'on n'a pas affaire à un élève mais qu'on a affaire au professeur. Quand l'armée monte une [9] opération qui ne doit pas échouer, c'est à lui qu'ils font appel pour entraîner les troupes, d'accord ? C'est le genre de type qui boirait un bidon d'essence pour pouvoir pisser sur ton feu de camp. Ce mec-là, tu le largues au pôle Nord, sur la banquise avec un slip de bain pour tout vêtement, sans une brosse à dents et demain après-midi tu le vois débarquer au bord de ta piscine avec un sourire jusqu'aux oreilles et les poches bourrées de pesos. Ce type-là est un professionnel. S'il atteint la plateforme, on sautera tous, et il restera plus qu'un grand trou au beau milieu de l'Alaska. Alors on va trouver ce type, le descendre et on sera débarrassé de ce fumier. »

Le cow-boy se contentait de tuer le ou les méchants, parfois après avoir totalement détruit le saloon dans une bagarre destinée à se faire des amis. Le cinéma communiste, quant à lui, s'est arrêté à *L'Homme de marbre* d'Andrzej Wajda (1977). De son côté, Hollywood a poursuivi la mutation génétique du héros pour tendre vers le surhomme, et enfin, le superhéros. La capacité destructrice des héros plus récents s'est accrue avec leur puissance de feu : Rambo par exemple ne semble

connaître que la mitrailleuse 12,7 et les balles laissant des traces sur son marcel. Ce sont des demi-dieux quasi immortels à l'image des héros antiques. Dans *Commando* (1985), Schwarzenegger saute ainsi du train d'atterrissage d'un avion au décollage, chute de cent cinquante mètres dans un étang, sain et sauf ! Le héros est un individu admirable, devenu mari fidèle et bon père, parfois à l'écart, mais toujours prêt à donner un coup de main pour sauver le monde. Rambo s'y colle seul quatre fois et une petite poignée d'autres fois avec ses camarades de jeu. Chuck Norris reste toujours disponible. Le héros d'*American Sniper* (2015) retourne quatre fois en Irak pour « défendre la liberté »... ce qui laisse penser qu'il doit s'embêter chez lui : « Sa famille peut attendre, alors que l'Amérique et la guerre ne le peuvent pas », dit ainsi un soldat. Comme tout bon héros, il est victime d'une injustice : il dit avoir abattu 253 Irakiens, mais le Pentagone ne lui en a accordé que 150. Il est quand même décoré pour avoir décroché le record du plus grand nombre de tués en Irak (son seul regret est de ne pas avoir tué plus d'Arabes !). Les autres soldats l'appellent « la légende ». Il n'est pas surprenant qu'un tel film ait suscité des réactions antiarabes et antimusulmanes significatives aux États-Unis ou sur les médias sociaux.

Le héros hollywoodien est indissociable du *star system*. Au début du siècle dernier, les premiers acteurs ne bénéficient pas immédiatement de la célébrité et leurs fans n'ont aucun moyen de connaître leurs noms. Les producteurs refusent toute divulgation de leur identité, de peur que la notoriété n'impose de plus hauts salaires. Les indépendants vont bouleverser ce système et inventer la starification. Le *star system* devient vite l'un des piliers de la promotion, avec des services de publicité et de magazines. En 1927, l'industrie met en place la cérémonie des Academy Awards qui récompense les films, mais aussi les stars. Le statut des acteurs traverse sans crise la période de difficulté de Hollywood après l'âge d'or.

Le cinéma américain contribue alors largement à fixer les critères de beauté et l'éthique au xx^e siècle. Marilyn Monroe et Audrey Hepburn incarnent l'esthétique féminine et John Wayne, le héros juste et parfaits (bien que raciste avéré), devient l'idéal de beauté masculine.

Quand le héros a mûri, on vient le chercher. Il a découvert l'anonymat de la vie quotidienne et les blessures. Il ressent le besoin de recharger ses armes avant de tirer. Paul Warren, dans son essai *Le Secret du star system américain. Une stratégie du regard*, décrit les techniques pour vedettiser les stars. Selon lui, les films sont construits de telle façon que le spectateur sache comment interpréter les images, par l'identification au personnage principal, l'omniprésence de la narration et le charisme du héros. Les personnages secondaires servent

à le mettre en valeur de façon vraisemblable et naturelle (technique du *reaction shot*⁹). Leur comportement fait entrer le public dans le film. Les séquences successives au montage optimisent cet effet.

La conduite du héros est toujours irréprochable : il refuse d'abandonner un camarade mourant, se sacrifie si nécessaire pour sauver le groupe, etc. Le héros doit préférer mourir pour une cause juste plutôt qu'échouer. Le cas de conscience posé par le méchant Américain (le traître, le psychopathe, le lâche, l'espion) est résolu par sa mort avant la fin du film. Il lui est parfois possible de se racheter, mais, en général, il meurt quand même. La victoire dans le film de guerre est aussi importante que le mariage dans une *love story*. Le héros, issu du peuple, traduction cinématographique du *common man* jacksonien, est un véritable personnage de la mythologie grecque. Les vedettes américaines (Gary Cooper, Charlton Heston, James Stewart) ne jouent que ce genre de héros. S'ils ont une sale gueule (comme Jack Palance ou Anthony Quinn), les acteurs peuvent avoir quelques beaux rôles de méchants. Depuis les années 1970-1980 une génération d'acteurs musclés dont la responsabilité quotidienne est de sauver le monde est apparue. Elle compte parmi ses membres Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Chuck Norris, Steven Seagal, Mel Gibson, Tom Cruise, Jason Statham et Vin Diesel (liste non exhaustive). On comprend pourquoi le général MacArthur avait remercié John Wayne d'avoir aussi bien représenté le soldat américain dans ses films. C'est donc un étrange renversement de situation lorsque la presse américaine compare à John Wayne ou à Tom Cruise un pilote dont l'avion a été abattu et qui a survécu six jours en Bosnie avant d'être secouru...

Règle 4 : exagérer la menace

La menace est partout : dans le film *USS Poséidon* (2005) elle prend notamment forme dans les eaux sombres de la mer du Japon, où un sous-marin américain est attaqué par un mystérieux sous-marin nord-coréen de classe inconnue (il vaut mieux qu'elle soit reconnue car la marine de guerre nord-coréenne possède d'habitude des sous-marins de classe Romeo datant des années 1950 et des sous-marins de poche de classe Sang-O...) qui n'apparaît pas sur les radars.

La chasse aux terroristes aux mille visages, qui menacent le monde, est ouverte. Tout le monde peut y participer, quel que soit son âge. L'inlassable Bruce Willis est toujours confronté à des terroristes nombreux, rusés, lourdement armés et impitoyables, qui sont en général d'anciens militaires reconvertis dans le banditisme. Il les affronte et les tue, seul, armé de son unique pistolet. Dans l'anthologie

Die Hard, il se bat contre des Germano-Russes dans le premier épisode (*Piège de cristal*, 1988¹⁰), puis contre un dictateur sud-américain et des mercenaires aux nationalités non précisées dans le deuxième opus (*58 Minutes pour vivre*, 1990), puis un terroriste allemand dans le troisième opus (*Une journée en enfer*, 1995, plus gros succès mondial de la série avec des recettes dépassant les 366 millions de dollars), des cyberhackers dans le quatrième (*Retour en enfer*, 2007) et, enfin, un oligarque russe à ambition nucléaire dans le dernier opus (*Belle journée pour mourir*, 2013). Dans *Le Pacificateur* (*The Peacemaker*, 1997) les terroristes viennent d'ex-Yougoslavie, ce qui prouve que le marché des méchants est ouvert aux PME naissantes (les accords de paix de Dayton datent de 1995, soit deux ans plus tôt).

Imaginer l'invasion des États-Unis est un must. C'est le sujet principal du film *Bataille en dessous de la terre* (*Battle Beneath the Earth*, 1967), mentionné plus haut. Dans *USA* (1985), des guérilleros cubains aidés par des communistes arrive massivement, mais heureusement, il y a Chuck Norris ! Un remake de 2013 remplace les Russo-Cubains par des Nord-Coréens arrivés en parachute. L'invasion peut aussi prendre la forme de capitaux arabes qui veulent acheter l'Amérique comme dans *Main basse sur la télévision* (*Network*, 1976), qui contient une scène de dénonciation des méfaits de l'argent arabe qui rappelle tout particulièrement les discours violemment antisémites professés par les nazis pour soulever les foules contre les juifs. En 2013, dans *La Chute de la Maison Blanche* (*Olympus Has Fallen*), la présidence est attaquée par un commando terroriste nord-coréen qui veut la réunification de la péninsule sous les ordres de Pyongyang et la destruction des États-Unis. Le héros, Mike Banning, est un agent du service secret ; il doit lutter seul contre ce commando, aidé à distance par le président de la Chambre des représentants (on n'en attend pas moins de nos élus qui, on l'espère, ont visionné le film et repris l'entraînement). Dans le deuxième opus, *La Chute de Londres* (*London Has Fallen*, 2016) après l'assassinat du président pakistanais, du Premier ministre de Grande-Bretagne, du chancelier allemand, du Premier ministre italien, du président français, du Premier ministre canadien et du Premier ministre japonais, Mike Banning, sans doute épuisé par le sauvetage inespéré du président américain, songe à démissionner. Heureusement, il y renonce... sans doute parce qu'un troisième épisode est annoncé. Le film a coûté 60 millions de dollars et en a rapporté 205 (62 aux États-Unis et 143 à l'étranger).

Règle 5 : dépersonnaliser le combattant adverse

On ne voit pas de Vietnamiens dans *Apocalypse Now*, pas de Libyens dans *GI Jane*, pas de combattants Irakiens dans *À l'épreuve du feu* (*Courage Under Fire*, 1996), ni dans *American Sniper* (2016). Si un Irakien, même un enfant, est tué, on voit son corps tomber de loin. Dans *Retour vers l'enfer* (*Uncommon Valor*, 1983), les Sud-Vietnamiens sont veules et ceux du Nord sont cruels. Il n'y a pas de sang ennemi, pas d'expressions faciales et donc pas de sentiments. C'est à se demander si le film décrit la guerre ou des grandes manœuvres.

Règle 6 : s'assurer que les films de guerre se terminent par la victoire

« J'aime bien les films de guerre qui finissent bien¹¹. »

Le premier film de genre *Tearing Down the Spanish Flag* de 1898 raconte, en quelques minutes, comment le drapeau espagnol a été arraché et remplacé par le *Stars and Stripes* dans la guerre hispano-américaine à Cuba. Tourné en chambre, il a longtemps été pris pour un documentaire réel. Il a été porté par la ferveur patriotique et soutenu par la presse. Le film de guerre rencontre un grand succès dans ce pays qui n'a jamais connu les destructions de la guerre sur son territoire depuis la guerre de Sécession (le dernier ancien combattant est mort en 1933, donc depuis quelques décennies).

Au xx^e siècle, les guerres ont causé moins de morts américains que les morts par armes à feu (les *mass shooting*, ces tueries anonymes, font en moyenne trente mille morts par an). La société américaine vit plus qu'aucune autre avec l'obsession continue de la menace. Le cinéma de guerre est un genre apologétique et héroïque, quasi mythologique, dans lequel le héros peut accomplir les exploits les plus invraisemblables. Rares sont les films qui ont cherché à montrer la violence insoutenable de la guerre véritable : Spielberg est le seul à faire exception. Il a ainsi réalisé *Il faut sauver le soldat Ryan* après avoir longuement discuté avec des reporters ayant participé au débarquement du 6 juin 1944 et a finalement choisi la caméra à l'épaule pour adopter la vision du combattant. Les nanars, dans lesquels le héros reste debout, avançant vers ses ennemis, protégé par on ne sait quelle magie à base de gousse d'ail ou de prestige hollywoodien, tout en tirant et en faisant mouche à chaque rafale, sont nombreux.

À la différence des pays européens, nés de mille ans de guerres civiles, de conflits et de destructions complètes, les États-Unis n'ont pas connu, comme l'Europe, le « désenchantement du monde » et les

bombardements massifs. C'est pourquoi le producteur, qui sait que le succès du film dépend en grande partie de la fin, laisse moins de liberté au scénariste ou au réalisateur et reprend la main sur ce moment clé (si le spectateur a certaines attentes quant à la façon dont le film se termine, le censeur aussi). Le producteur est un être tout-puissant, dont David Letterman se moquait en disant : « Martin Levine, le propriétaire de la chaîne de cinéma qui porte son nom est décédé : les funérailles auront lieu jeudi à 14 h 15, 16 h 20, 18 h 30 et 20 h 40. » Toutes les études faites aux États-Unis montrent que le *happy end* est la fin préférée des spectateurs. Après le climax, moment situé vers la fin du film, où l'émotion est censée atteindre son point culminant, grâce à une action construite sur un crescendo haletant qui semble aller vers une issue tragique¹², une fin heureuse doit surgir. Le spectateur rentre alors satisfait chez lui, convaincu de revenir pour le prochain film.

Le *happy end* rassure le spectateur sur ses valeurs et le console. Il a beaucoup servi, notamment à l'époque de la Dépression. C'est devenu une exigence du public américain, une sorte de droit acquis. C'est ce qu'explique Fritz Lang dans un article de 1946 : « Dans cet univers de confort matériel, où la réussite individuelle fut toujours largement exaltée, il n'est pas étonnant que les populations prennent un extrême plaisir à s'entendre éternellement répéter les mêmes fables rassurantes : “et ils vécurent heureux jusqu'à la fin de leurs jours”¹³. » En 1957, Dorothy Counts, la première Noire à être admise dans une école ségrégationniste à Charlotte en Caroline du Nord, a été si mal traitée qu'elle a dû quitter l'école après quatre jours, victime d'intimidations, d'injures, de crachats et de jets de pierres. La femme du chef du conseil des citoyens blancs exhortait les garçons à l'exclure et les filles à lui cracher dessus. Dorothy Counts a ainsi résumé la situation : « Je marchais sans réagir aux crachats sur mon dos et aux jets de pierres qui atterrisaient à mes pieds¹⁴. » Pourtant, aucun film n'a mentionné cet événement majeur cette année-là. Hollywood a sorti *Pique-nique en pyjama*, avec Doris Day et Rock Hudson, une typique *happy end comedy*. Mais rien sur l'histoire Dorothy Counts. Est-ce parce qu'elle se termine mal ?

On ne peut alors s'étonner du total dédain pour la vérité historique qui habite les producteurs hollywoodiens. « Si vous avez quelque chose à dire qui en vaille la peine, faites-le en enrobant votre propos dans l'habit brillant du divertissement et vous trouverez un marché tout prêt. Un film de propagande qui manque de ce côté divertissant ne vaut rien », disait en 1943 le producteur Darryl Zanuck¹⁵. À cette date, Hollywood assume totalement sa fonction propagandiste sans oublier ses principes. Dans les limites du cadre moral (ou politique dans le cinéma de propagande) imposé, les scénaristes disposent d'une

licencia poetica sans limites. Le seul critère est le succès commercial. Il en résulte quelques novations non écrites. Par exemple, le film *Le Pont de la rivière Kwaï* comporte une fin différente de celle du roman de Pierre Boulle dont il est inspiré : les producteurs ont ainsi imposé que le pont saute, puisque des héros étaient morts. Comme l'écrivait Alexandre Vialatte : « On suit toujours le sens de l'histoire quand on la pousse devant soi. » La réalité géographique n'importe pas plus. À noter, pour les lecteurs d'origine pied-noir, que dans un film à la gloire du bombardier B 52 (*Bomber B 52*, 1957), un commandant de bord, lors d'un tour du monde effectué pour prouver la valeur opérationnelle de l'engin, survole une bourgade littorale entourée de désert et s'exclame : « Alger, la perle du désert ! »

La réalité politique doit aussi se plier au scénario. En la matière, la série *Homeland* a fait sauter les verrous. Dans l'épisode sur la Syrie, tourné en Afrique du Sud, les acteurs arabes locaux engagés pour faire « plus vrai » ont dû jouer les terroristes et faire grandir la haine¹⁶. Ils avaient aussi pour mission d'écrire des graffitis antiaméricains et antisémites dans le camp de réfugiés censé se situer à la frontière libano-syrienne. Selon le *Guardian*, ces artistes locaux embauchés ont d'abord songé à décliner la proposition, avant de réaliser qu'ils pouvaient « faire passer [leur] désaccord avec la série ». Quand Carrie, l'héroïne, entre dans le camp, on peut ainsi lire les graffitis en arabe signifiant « *Homeland* est raciste », « *Homeland* n'est pas une série », « Ne faites pas confiance à cette histoire », « Ce programme ne reflète pas la vision des artistes ». Cet événement a déclenché un immense éclat de rire dans les pays arabes : personne ne savait lire l'arabe au sein de l'équipe de tournage.

1. « International Relations on Screen : Hollywood's History of American Foreign Policy », Ian Scott, *E-International Relations*, 20 octobre 2013.

2. Dans son livre *Fingal* paru en 1761, le jeune poète écossais James MacPherson crée le personnage d'Ossian, un barde du III^e siècle, pour incarner l'identité gaélique et s'opposer à celle des Britanniques qui se veut romaine. Si l'authenticité de l'épopée est douteuse, le livre suscite néanmoins une vague d'« ossianophilie » en Europe et beaucoup d'intellectuels nationalistes réinventent des mythes.

3. « Le cinéma américain à l'assaut du monde », article de Zachary Louis, sur le site *Il était une fois le cinéma*.

4. Nancy Snow, *Information War : American Propaganda, Free Speech and opinion control since 9/11*, Greg Palast, 2003.

5. Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde. Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Autrement, 2010, p. 17.

6. Paul Warren, *Le Secret du star system américain. Une stratégie du regard*, Éditions de l'Hexagone, 1989.

7. « Cinéma américain et politique depuis les années Reagan », article d'Olivier Rollin, sur le site *Il était une fois le cinéma*.

8. La Californie souhaitait instaurer un « John Wayne Day », auquel il a fallu renoncer tant la liste des citations racistes antisémites et anti-Noirs de l'acteur ont choqué.

9. Cette technique consiste en un plan, en général *close-up*, où l'on peut voir la réaction d'un personnage à la suite de ce qui s'est passé au plan précédent.

10. Le lecteur sera sans doute heureux d'apprendre que dans *Piège de cristal*, Bruce Willis ne marchait pas pieds nus sur les débris de verre, mais portait des sandalettes en caoutchouc couleur chair.

11. Cité dans Jean-Marie Gourio, *Brèves de comptoir*, *op. cit.*

12. Pierre Jenn, *Techniques du scénario*, FEMIS, 1991, p. 84.

13. « Le cinéma américain à l'assaut du monde », article de Zachary Louis, sur le site *Il était une fois le cinéma*.

14. « Dorothy Counts la première noire dans une école ségrégationniste », le blog du Griot, 21 juin 2016.

15. Cité par Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, Armand Colin, 2017.

16. « *Homeland* est raciste : comment des artistes arabes ont saboté la série », *Le Point*, 15 octobre 2015.

Quelques spécificités hollywoodiennes

Le rôle exploratoire de Hollywood et l'invention de la guerre préventive

« Même les paranoïaques ont de vrais ennemis. »

Roland Topor¹

Les attentats du 11 septembre 2001 ont ressuscité le syndrome Pearl Harbor, la passion de la peur et la prévention du pire que Susan Sontag appelait déjà l'« imagination du désastre² » à l'époque des films catastrophe. Une série d'écrivains à succès (Tom Clancy, Ken Follett, Thomas Harris, Alistair MacLean et Mark Burnell...) dont les œuvres ont souvent été portées à l'écran, ont imaginé des menaces diverses renouvelant à chaque fois le genre. Dans la catégorie penseurs géopolitiques « sérieux », il ne faut pas oublier Samuel Huntington et son *Choc des civilisations* en 1996 traduit en trente-cinq langues, dans lequel il qualifiait la civilisation islamique de « structurellement agressive ». Ce climat amena la journaliste Sally Kempton à constater qu'il est « très difficile de combattre un ennemi installé en avant-poste dans sa propre tête ».

Les séries télévisées, qui sont construites sur la même trame intellectuelle que les films, présentent l'avantage non négligeable de séquencer la peur sur un rythme hebdomadaire. La série *24 Heures* qui raconte comment un agent va empêcher un attentat imminent (d'où le titre) en est ainsi à sa huitième saison (seul le franchissement d'une porte dans l'espace spatio-temporel peut expliquer qu'un scénario d'une journée dure huit ans). L'idéologie, c'est « l'idée de mon adversaire³ », constatait déjà Raymond Aron en 1937. Hollywood sait la dénoncer chez les autres et donc justifier l'action de force préventive. Voici deux exemples de ce type d'action :

– Déclarer une guerre, qui n'a pas réellement existé, et sans raison. C'est le cas dans *À armes égales* (G.I. Jane, 1997) où un commando

débarque en Libye pour lutter contre des terroristes, mais aussi dans *Expendables 1*, où les héros attaquent des Népalais (*sic*) qui ont eu le mauvais goût de kidnapper Schwarzenegger, et enfin dans *Expendables 3*, où des Américains détruisent l'armée du pays nommé l'Azménistan.

– Rejouer une guerre perdue en l'expliquant par la trahison des politiques et des bureaucrates. L'individu est évidemment plus cinématographique que l'assemblée politicienne, comme l'a analysé Franck Bousquet dans un essai sur les blockbusters américains : « Toute assemblée débattant, qu'elle soit informelle ou représentation politique, est systématiquement ridiculisée pour son inefficacité, voire condamnée pour sa présumée malhonnêteté. Les députés sont toujours [...] des êtres veules, préférant débattre stérilement plutôt que de prendre les décisions qui s'imposent. Toute velléité de discussion est alors dévalorisée et opposée à l'action efficace (et souvent guerrière) d'un chef investi de tous les pouvoirs⁴. » Sylvester Stallone et Chuck Norris s'en sont fait une spécialité. Le premier, le mythique créateur-acteur de Rambo, bien qu'en âge d'être mobilisé, n'a pas participé à la guerre du Vietnam. Il l'a sans doute regretté puisque dans *Rambo 2*, avant de partir délivrer des prisonniers américains toujours détenus, il prononce cette phrase mythique : « Colonel, cette fois, on y va pour gagner ! », qui rend responsables les bureaucrates et les politiciens de la défaite. Les ennemis qu'il extermine le blessent d'une coupure à la main, que l'héroïne eurasienne se fera un plaisir de soigner. Celle-ci mourra évidemment car un superhéros ne peut pas rentrer au pays et se marier...

Des armes, beaucoup d'armes

« La qualité d'un film de guerre est inversement proportionnelle au nombre d'hélicoptères qui y figurent », Dave Barry, scénariste.

Le fil conducteur du récit national a longtemps été la conquête guerrière. Aujourd'hui encore, il reste une fascination pour les armes et les shootings de masse. Il s'agit d'une idéologie impérialiste pleine de bonne conscience pratiquée presque à contrecœur, une conception morale du bien et du mal dans la vie internationale qui s'est exacerbée après le 11 Septembre. Il s'agit aussi d'une compréhension du monde sexuée, comme l'explique le ridicule livre de Robert Kagan, stratège néoconservateur, *La Puissance et la Faiblesse* (2003) dans lequel il compare les États-Unis aux hommes et l'Europe aux femmes.

Une étude de 2013⁵ menée par l'université de l'Ohio et le Centre d'études des politiques publiques Annenberg a permis de recenser la violence avec des armes à feu dans les films les plus populaires aux

guichets, films classés « 13 + » (autorisés aux plus de 13 ans). Basée sur 945 films à succès, elle montre que la violence par armes à feu a triplé depuis 1985 et que 94 % des projets les plus populaires contenaient au moins une scène de violence. Selon les critères de l'étude, la violence par armes à feu rivalise depuis 2009 avec celle des films classés « R » (*restricted public*, soit un public de 17 ans et plus, ou plus jeune accompagné d'un adulte) et l'a même dépassée en 2012. Les détracteurs du système de classement des films aux États-Unis soutiennent depuis longtemps que celui-ci accorde trop d'importance au contenu à caractère sexuel et pas assez à la violence. Le classement « R » se concentre principalement sur le *bad language* et la nudité : on ne s'en rend compte que lorsque l'on regarde les séries télévisées en VO qui fourmillent de « bloody, mother fucker, damn it, bastard, son of a bitch... ». Le vocabulaire fleuri est aux séries ce que l'alexandrin est aux fables de La Fontaine⁶.

Une fonction spécifique : recréer la fraîcheur séraphique du mythe américain...

« La jeunesse de l'Amérique est sa plus ancienne tradition. Elle dure maintenant depuis quatre siècles. »

Oscar Wilde

Le cinéma possède une propriété autonettoyante. Les crises politiques et morales que traverse le pays donnent lieu à une relecture critique que le cinéma sert à cautériser. Dans le même scénario, le film peut faire prendre conscience des torts passés et de l'amélioration depuis. *Twelve Years a Slave* (2013) raconte ainsi l'histoire d'un homme libre afro-américain, capturé et vendu comme esclave avant d'être libéré, douze ans après. Il se termine par un panneau expliquant que le héros n'a jamais pu porter plainte contre les esclavagistes puisque la justice interdisait qu'un Noir porte plainte contre un Blanc et que plus de 90 % des Noirs ayant subi le même sort n'ont pas été libérés. Alors pourquoi ne revient-on pas sur l'histoire des 90 % ? Parce que seul le *happy end* vaut d'être filmé ! Aujourd'hui, des productions « politiquement correctes » font participer des acteurs noirs dans un contexte totalement ridicule : ainsi, dans *Robin des Bois, prince des voleurs* (*Robin Hood: Prince of Thieves*, 1991), Robin revient des croisades avec comme compagnon un Noir musulman. De même l'équipe des *Expendables* est devenue une vitrine de l'intégration multiethnique... même s'il reste à Stallone d'y inclure des LGBT pour être totalement inattaquable.

Les menaces, aussi graves soient-elles, sont écartées grâce à l'armée,

la meilleure du monde. Mais cet optimisme propagandiste se confronte parfois avec la dure réalité : l'attaque de Pearl Harbor comme les attentats du 11 Septembre ont ainsi montré la faiblesse du niveau de veille opérationnelle et comment les systèmes de surveillance ont été contournés. Les films glorifiant l'armée et les supercombattants n'ont pas été préparés à cela. Le cinéma traduit les défaites en évoquant le traumatisme des soldats américains, les carences du commandement ou la trahison des politiciens. Il n'évoque par contre jamais l'éventuelle justesse de la cause des ennemis. À la fin des années 1970 et du triomphe de Ronald Reagan, la guerre au Vietnam est rejouée, notamment dans les films *When Hell Was in Session* (1979) et *Retour vers l'enfer* (*Uncommon Valor*, 1983). Le thème des prisonniers de guerre américains, torturés ou qui n'auraient jamais été libérés par les Vietnamiens, devient récurrent comme dans *Hanoi Hilton* (1987) et *Return with Honor* (1998). Hollywood réécrit très rapidement l'histoire en montrant de manière totalement irréaliste que certains supercombattants auraient gagné la guerre si on les avait laissés faire ou s'ils n'avaient pas été trahis par les bureaucrates et les politiciens. Ce match retour idéologique s'appuie sur le thème des prisonniers de guerre (les *prisoners of war*, POW). Dans *Rambo 2 : la mission* (1985), l'ancien combattant Stallone, héros reaganien, retourne ainsi au Vietnam pour libérer des pilotes encore emprisonnés.

La fonction de virginisation et d'autopurification hollywoodienne n'existe dans aucun autre cinéma. Elle se suffit à elle-même et évite la crise dans la société et la critique des valeurs. Elle sert aussi à effacer le traumatisme vietnamien⁷. Rambo est un ancien combattant du Vietnam qui ne veut, au départ, plus de la guerre. Violent par défaut et par légitimité, c'est un retransché forcené, aliéné par ses expériences de guerre. Il dénonce l'injustice qui frappe les anciens combattants américains de la guerre du Vietnam, à cause de la bureaucratie et des petits Blancs locaux dont il rase la ville sans vraiment le vouloir. Progressivement, il redevient un guerrier au Vietnam (*Rambo 2*) puis en Afghanistan (*Rambo 3*). La série des *Portés disparus* (*Missing in Action*), produite par Cannon Group (un mythe pour les adeptes du genre), est en tout point similaire à celle des Rambo. Dans celle-ci, le discours de Chuck Norris est identique, avec de subtiles répliques, comme : « Je mets les pieds où je veux ! Et c'est souvent dans la gueule ! »

La production de ces nanars est bien plus prolifique, plus violente et généralement encore plus radicale que les films à gros budget. On peut garder en mémoire *Delta Force I et II*, *Invasion USA*, *Red Scorpion* et *The Punisher*, entre autres. Le phénomène se décline et est incarné par de nombreux acteurs comme Steven Seagal, Jean-Claude Van Damme, Dolph Lundgren, Michael Dudikoff et Vin Diesel, qui sont aujourd'hui

la caricature de ce que pouvait véhiculer le message politique de Reagan puis de George W. Bush. Il existe encore aujourd'hui un réel culte pour la série B américaine des années 1980, et les acteurs cités précédemment sont regardés, par beaucoup de fans, comme des légendes du cinéma américain. En France, ces longs métrages passent plutôt pour des films comiques, contrairement aux États-Unis où l'intervention en Afghanistan et en Irak a redonné une légitimité au mythe impérial américain, nation libératrice, répandant la démocratie. Dans *The Expendables 1* (2010), l'arrivée de Stallone permet d'arrêter l'horrible torture de la baignoire sur un prisonnier (joué par Schwarzenegger tout de même). Cette torture est légalement pratiquée à la prison de Guantanamo... sur laquelle Hollywood ne s'est jamais penchée.

Les rôles principaux de méchants, quelles que soient leur race, leur nationalité ou leur croyance, sont encore souvent joués par des acteurs blancs, parce que les autres acteurs ne sont pas aussi « bankables ». Rien n'a changé, comme le prouve un article du *Washington Post*⁸ qui liste cent films dans lesquels des acteurs blancs jouent des personnages qui ne sont pas blancs ou dans lesquels on retrouve des personnages « blanchis » pour pouvoir être occupés par des acteurs blancs. Même dans les films critiques comme *Little Big Man*, *Le Dernier des Mohicans* et *Le Soldat bleu*, ce sont encore des Blancs qui jouent. Hollywood a aussi besoin de métèques polyvalents : Alfred Molina, par exemple, acteur britannique d'origine espagnole, naturalisé américain, a indifféremment joué l'Iranien, le trafiquant sud-américain, l'Arabe, ou le mafieux russe.

1. *Café Panique*, coll. « Point Virgule », Seuil 1982.

2. Susan Sontag, *The Imagination of Disaster*, 1965.

3. Raymond Aron, *Recherches philosophiques*, 1937.

4. Franck Bousquet, *Les Blockbusters américains, essai d'analyse idéologique d'un produit culturel mondialisé*, HAL-SHS archives ouvertes, 2003.

5. « More gun violence seen in top-grossing PG-13 movies than in biggest R-rated film », The Annenberg Public Policy Center, 11 novembre 2013.

6. Le 22 juillet 2010, la cour d'appel de New York a donné raison aux chaînes Fox, CBS, NBC et ABC qui se plaignaient du fait que les règles de décence en matière de jurons, prescrites par la Federal Communication Commission et imposées aux médias nationaux (et non aux chaînes câblées) étaient contraires au premier amendement de la Constitution qui garantit la liberté d'expression.

7. « Cinéma américain et politique depuis les années Reagan », article d'Olivier Rollin, sur le

site *Il était une fois le cinéma*.

8. « 100 Times A White Actor Played Someone Who Wasn't White », *The Washington Post*, 28 janvier 2016.

La censure ? Quelle censure ?

Aux États-Unis aucune loi ne limite la liberté d'expression au sujet du racisme, de l'antisémitisme ou de la valorisation d'un génocide. La censure apparaît autrement¹. Dès 1907, les films sont visionnés par la police à Chicago sous la pression de lobbies catholiques et puritains et de ligues de vertu minoritaires mais puissantes (l'industrie cinématographique est essentiellement juive à l'origine). L'industrie du film, basée alors à New York, fonde en 1909 un bureau de la censure (Board of Censorship). À partir de 1914, l'évaluation des films ne se fait plus par la police de Chicago mais par un jury de civils. Le mouvement se poursuit en Pennsylvanie dès 1911, en Ohio en 1913, puis au Kansas en 1914. Pourtant, toujours aucun dispositif légal de sanction n'existe et la censure continue de relever de la police, le cinéma étant supposé inciter au crime.

En 1915, l'arrêt de la Cour suprême, *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio*, refuse de considérer le cinéma comme un moyen d'information dont la liberté de parole serait protégée par le premier amendement. La Cour reconnaît que les images animées peuvent être des « véhicules de pensée » et qu'elles sont « susceptibles de faire le mal, avec une puissance que leur attrait et leur mode de diffusion rendent d'autant plus grande ». Le cinéma est donc un spectacle populaire qu'il faut encadrer. La Cour légitime ainsi les commissions de censure locales.

Par la suite, les États renforcent leur réglementation. Dans le même temps, l'industrie du film crée en 1916 son propre organisme d'autorégulation, la National Association of the Motion Picture Industry (NAMPI) pour harmoniser les différentes censures selon les villes et les États. Les films sont parfois coupés de certaines scènes, ce que les spectateurs mettent alors sur le compte de mauvais réalisateurs. En 1930 l'Association of Motion Picture Producers and Distributors of America, ancêtre de la Motion Picture Association of America, adopte le code de production cinématographique dit « code

Hays ». Son objectif est de pérenniser la fréquentation du cinéma pour qu'il reste un spectacle familial et un loisir accessible et donc de censurer les films violents, choquants ou diffusant des images sexuelles.

Le code Hays (1930)

Le préambule énonce que « les producteurs de films reconnaissent que le cinéma est une forme universelle de divertissement [10] et que les spectateurs du monde entier leur accordent une grande confiance ». Le Code énonce ensuite les principes suivants² :

1. Aucun film ne sera produit qui pourrait abaisser les standards moraux de ceux qui le voient. La sympathie du spectateur ne doit jamais être attirée du côté du crime, des méfaits, du mal ou du péché [NdA : les Indiens sont évidemment ici visés et ne peuvent être les héros des films. Aucune union entre un Blanc et une Indienne n'est admise].

2. Seuls des standards corrects de vie soumis aux exigences du drame et du divertissement seront présentés.

3. La loi, naturelle ou humaine, ne sera pas ridiculisée et aucune sympathie ne sera accordée à ceux qui la violent.

4. Certains sujets sont sensibles ou interdits : les crimes, les grossièretés, le blasphème, le baiser, la vue du nombril, les danses indécentes, le manque de respect pour la religion, le mauvais goût des chambres à coucher, le manque de respect pour la fierté nationale et la présentation du drapeau, le mauvais goût des titres de film ou les sujets répugnants [NdA : une Indienne aux jambes nues ou une Mexicaine portant un décolleté sont acceptables parce que sauvages].

53. Tout film doit avoir pour but de défendre le bien et de condamner le mal. Dans la mise en pratique de ce principe, [11] il faut attacher plus d'importance à l'effet et au ton du film dans son ensemble qu'aux épisodes et incidents. Il arrive souvent, dans le développement d'une histoire dont la valeur morale est indiscutable, qu'il puisse y avoir des phases dans lesquelles le mal est provisoirement victorieux [NdA : le *happy end* devient une contrainte morale pour toutes les histoires et reflète les valeurs qui régissent la société. Pour Joseph I. Breen, le censeur moral, la violence est moins dangereuse que l'érotisme car la violence apparaît tout de suite comme détestable alors que la transgression sexuelle peut attirer de manière plus insidieuse et provoquer « une sympathie pour le péché »].

Par ailleurs, les mots « *damn* » et « *hell* » sont autorisés « quand leur usage est essentiel à la représentation, dans un contexte adéquat de scènes ou de dialogues fondés sur des faits historiques, sur du folklore, sur des textes religieux ou sur des œuvres littéraires, pourvu qu'un tel usage ne soit pas intrinsèquement critiquable ou contraire au bon goût » [NdA : cette licence linguistique, qui fait exploser les jurons dans n'importe quelle série ou film d'action, pose des problèmes pour les traductions dans certaines langues étrangères. Un interprète d'arabe chargé de faire les sous-titrages m'expliquait ainsi, dans un entretien, les difficultés à trouver suffisamment de mots corrects et variés, pour remplacer les « *bloody, fucking, motherfucker, bastard...* », plus nombreux que les jurons du capitaine Haddock].

Le second épisode relatif à la censure effective apparaît avec le maccarthysme. Ce mouvement a souvent visé Hollywood dans ses campagnes délatrices.

Avant cela, en 1938, la Chambre des représentants disposait déjà d'une Commission sur les activités anti-américaines (House Un-American Activities Committee – HUAC), a priori seulement dirigée contre les pronazis. À partir de 1947, elle vise également les communistes. Quarante-trois personnes sont convoquées à

Washington. Mais dix refusent. Ces « dix de Hollywood » mentionnés dans la *black list* seront exclus des milieux du cinéma.

En 1954, cette liste compte 324 noms, essentiellement des scénaristes dont John Howard Lawson, responsable de la Screen Writers Guild et Dalton Trumbo, réalisateur et scénariste. Le Waldorf Statement signé par les Studios et la Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals créée en 1944 marquent l'engagement de la part de grands opérateurs de refuser d'embaucher des « communistes ». La Screen Actors Guild impose également à ses membres de signer une déclaration spécifiant qu'ils ne sont pas communistes.

La courageuse création du Comité pour le premier amendement, autour du couple Humphrey Bogart et Lauren Bacall, et soutenue par d'autres comme Sterling Hayden, John Huston, Gene Kelly, Katherine Hepburn et Evelyn Keyes, montre un autre aspect politique important de Hollywood : l'engagement de certains acteurs dans le changement des mentalités⁴. Un des rares films « maccarthystes » est *Big Jim McLain*, sorti en 1952, dans lequel l'inoxydable John Wayne joue le rôle d'un enquêteur de la HUAC qui détecte des communistes malfaisants à Hawaïi.

En 1952, la Cour suprême attribue au cinéma le statut protecteur du premier amendement en le qualifiant de « moyen d'expression important dans la diffusion des idées » (arrêt *Burstyn v. Wilson*). Le cinéma est désormais protégé contre les différentes formes de censure. Pourtant, la censure morale, mais aussi légale, parfois aberrante, continue d'exister. La campagne antitabac a ainsi été efficace puisqu'il n'est plus question de voir à l'écran un personnage fumer une cigarette (mais se faire une ligne de cocaïne ne pose aucun problème). À l'automne 2017, en pleine campagne contre le harcèlement sexuel contre l'un des plus importants producteurs américains, Charles Rivkin, le président de la Motion Picture Association of America, continue à s'opposer à toute forme de censure qui rappellerait le code Hays.

En somme, pour les producteurs, le spectateur est d'abord et avant tout un consommateur et les différentes minorités maltraitées par les scénaristes et producteurs savent que Hollywood ne raisonne qu'en fonction des résultats commerciaux d'un film. En février 2017, John Cooper, directeur du festival Sundance (consacré aux cinémas des minorités, notamment le cinéma afro-américain), s'est exprimé sur ce sujet en affirmant qu'« à Hollywood, c'est toujours le public qui décide [...] : acheter un billet de cinéma, c'est mettre un bulletin dans l'urne⁵ ». Seule l'organisation d'un lobbying communautariste a pu faire évoluer la vision hollywoodienne. L'exemple du film *La Somme de*

toutes les peurs (*The Sum of All Fears*, 2002), inspiré d'un roman de Tom Clancy, est marquant. Il imagine un attentat de terroristes arabo-islamistes durant le Super Bowl, ce qui a provoqué, en amont de la production du film, la protestation du Council on American-Islamic relations (il ne faut pas oublier qu'on est dans l'immédiat après-11 Septembre). Les terroristes arabes ont ainsi été transformés en néo-nazis européens.... Qu'importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse ! Quand une minorité diabolisée est réhabilitée, elle perd une partie de son attractivité et, en général, disparaît des scénarios. Ainsi, les Indiens n'apparaissent plus dans les westerns récents et les Noirs continuent à ramer pour trouver des scénarios, puisqu'ils sont remplacés par les Latinos (notamment dans les emplois de serviteurs et de femmes de ménage). Il a fallu attendre le mouvement de *blaxploitation* (voir partie 1) pour que les Noirs puissent pleinement exister, peut-être demain des associations féministes agiront-elles également.

1. « La censure cinématographique en France et aux États-Unis », article de Jean-Eudes Cordelier, sur le site *Il était une fois le cinéma*.

2. Le texte a été coupé. Pour lire le code dans son intégralité, voir l'ouvrage d'Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, *op. cit.*

3. Hays et les membres du Board amenderont la section 5 du Code.

4. Ce phénomène a également existé par la suite avec l'engagement d'acteurs comme Robert Redford, Marlon Brando, Paul Newman, Clark Gable, George Clooney – dans *Les Rois du désert* –, Brad Pitt – dont la société de production a financé le film *12 Years a Slave* – ou Sean Penn.

5. « Les festivals et les Oscars témoignent d'un progrès dans la représentation des Noirs, devant et derrière la caméra », Isabelle Regnier, *Le Monde*, 18 février 2017.

Quelques sujets gênants, jamais traités par Hollywood : les *mass shootings*, le syndrome post-traumatique et la guerre chimique

« Je lis beaucoup de livres sur les serial killers, principalement des guides pratiques »

Roseanne Barr, humoriste.

Le tueur en série, oui ! Le *mass shooting*, non ! S'il y a une chose que le cinéma américain fait bien, ce sont les fleuves d'hémoglobine qui coulent à flots lors d'échanges de coups de feu. Mais ce qui n'a jamais été traité, ce sont les *mass shootings*, peut-être pour ne pas heurter la puissante National Rifle Association (NRA). En effet, *Elephant* de Gus Van Sant (2003), sur le massacre de Columbine (perpétré en 1999), produit par la chaîne de télévision HBO, n'a connu qu'une « sortie fantomatique » aux États-Unis. En 2005, HBO ne l'avait toujours pas diffusé sur petit écran et le réalisateur doutait qu'elle le diffuse un jour. De même, *American Yearbook* (2004) n'a pas été distribué et *Beautiful Boy* (2010), *Heart of America* (2002), *Hello Herman* (2012), *Home Room* (2002) et *The Only Way* (2004), films qui évoquent également le sujet, n'ont eu que des diffusions confidentielles. Quant à *Bowling for Columbine* de Michael Moore, il s'agit plus d'un documentaire que d'un film et il n'a dû son succès qu'à la palme attribuée à Cannes. Il est ainsi étonnant de constater combien Hollywood se complaît dans la violence, mais évite paradoxalement et soigneusement d'évoquer les tueries de masse. Pourtant, chaque année, les enfants armés tuent plus que les terroristes aux États-Unis. En décembre 2012, à l'école élémentaire de Sandy Hook un jeune de 20 ans avait déjà tué vingt enfants, entre 6 et 7 ans, et six adultes avec un fusil d'assaut offert par sa mère. Cinq ans plus tard, en décembre 2015, le massacre terroriste de San Bernardino a fait quatorze morts. Donald Trump, à l'époque candidat à l'élection présidentielle, a déclaré que le massacre de San Bernardino était très grave « parce

qu'il était commis par un musulman² ».

Autre sujet compliqué : le cas du syndrome post-traumatique atteignant nombre de GI's. Audie Murphy, le soldat américain le plus décoré de la Seconde Guerre mondiale, devenu vedette de cinéma, en a été affecté, or sa maladie a toujours été cachée. C'est une conséquence fréquente de la guerre, mais celle-ci ne peut être abordée car elle fragilise totalement le profil du héros sans défaut. Le documentaire de John Huston *Let There Be Light* (1946), connu comme un *professional medical film* (PMF), est le dernier d'une série de trois films réalisés durant la guerre. Il dresse le portrait de soixante-quinze soldats souffrant d'un syndrome post-traumatique, filmés depuis leur entrée en hôpital psychiatrique, suivant leur traitement – qui inclut différentes méthodes alliant drogues, neuroleptiques, hypnose et réinsertion par le travail – jusqu'à leur éventuel retour à la vie civile. Les profils mis en avant montrent les succès thérapeutiques. Un seul cas semble incurable. Le narrateur énonce dans le film que « 20 % des vétérans blessés souffrent du syndrome post-traumatique incluant troubles du comportement, isolement... ». Le film a été fortement critiqué. Craignant un effet démobilisateur dans le recrutement, le film a été interdit jusqu'en 1980 et seules quelques copies pirates ont circulé. Celle de John Huston a été saisie par la police militaire alors qu'il projetait de la passer à des amis. L'armée s'est justifiée en déclarant que le film portait atteinte à la vie privée des soldats et, par la suite, a toujours refusé de la lui rendre. En 2010, le film a été retenu par la Librairie du Congrès pour le United States National Film Registry. La version restaurée est accessible depuis mai 2012.

Hollywood semble pourtant avoir résolu le problème puisque ses héros n'en sont jamais affectés : ni Stallone, ni Chuck Norris, ni Clint Eastwood (trop jeune pour la Seconde Guerre mondiale, trop vieux pour aller au Vietnam), ni John Wayne pour qui la guerre s'est passée dans les studios. *American Sniper* a été salué par une bonne partie de la critique, lauréat des Oscars en 2015, nommé six fois. Il a rapporté plus de 400 millions de dollars. Il relate l'histoire de Chris Kyle, présenté comme un véritable héros américain, qui ne souffre d'aucun syndrome post-traumatique, ce qui est normal pour quelqu'un qui tue ses adversaires à 1,5 kilomètre de distance (soit la moitié des Champs-Élysées). Il est finalement tué par un autre soldat américain qui, lui, souffrait de ce syndrome, probablement excédé des récits froids et déshumanisés que Kyle faisait de ses exploits. Cet événement contrariant pour l'hagiographie n'est pas traité dans le film. Ce film peut être rapproché de vidéos circulant sur Internet mettant en scène un sniper irakien, nommé Juba, tuant des Américains. Même si ces dernières n'ont pas bénéficié de la logistique hollywoodienne, dans un cas comme dans l'autre, c'est de la propagande.

Enfin, dernier sujet compliqué : l'attentat chimique. Il est un scénario privilégié des thrillers terroristes. Mais que le public américain se rassure, Hollywood n'évoque pas les 60 000 litres d'agent orange³ déversés sur le Vietnam durant l'opération « Ranch Hand », fabriqué par Monsanto. La justice américaine a reconnu le droit à indemnisation des GI's encore aujourd'hui intoxiqués par ce puissant désherbant, mais pas aux trois à quatre millions de Vietnamiens, parents d'enfants handicapés. Hollywood n'a pas non plus traité des attaques des enveloppes contaminées qui ont suivi les attentats du 11 Septembre. Les spores d'anthrax militarisées venaient d'un laboratoire de l'armée américaine, ce qui constituait une violation du traité international contre les armes biologiques de 1972. Le président Trump, dont les archives sont visiblement mal tenues, évoquait récemment « la pire attaque chimique depuis l'invention des armes chimiques » en parlant des attaques de Bachar al-Assad en Syrie.

1. « Real-life mass shootings : the subject Hollywood dare not touch », Alex Suskind, *The Guardian*, 5 octobre 2015.

2. « Donald Trump Muslim Plan : What San Bernardino Terror Attack Survivors Say About His Registry, Travel Ban Proposal », Tom O'Connor, *International Business Times*, 12 mars 2016.

3. L'agent orange est un herbicide qui a notamment été utilisé pendant la guerre du Vietnam. Il a été responsable de troubles nerveux et de naissances d'enfants malformés, encore aujourd'hui.

Le film hollywoodien, instrument de *soft power*¹

« Trouverait-on à travers le monde, le rêve de l'Amérique sans le cinéma ? Aucun autre pays dans le monde ne s'est ainsi tant vendu, et n'a répandu ses images, l'image qu'il a de soi, avec une telle force, dans tous les pays². »

Wim Wenders, 1997

Le film est d'abord un produit d'équipe

Le National Research Group³, fondé en 1978, réalise à la demande de Hollywood des études de marché pour mieux comprendre les goûts des spectateurs en fonction de leur âge, de leur genre ou de leur ethnie. Sur son site, l'Institut se définit par son rôle dans la diffusion et la vente de films dans le monde entier, prétendant avoir mené près de 13 millions d'interviews et 88 millions de « conversations » dans 14 pays, au bénéfice de 15 grandes compagnies hollywoodiennes, grâce à une équipe unique de sociologues, artistes et stratèges du marketing.

Grâce au réseau de distribution national et international détenu par les majors, leurs représentants négocient les films avec les exploitants dans plus de deux cents pays. L'Europe et les États-Unis produisent environ le même nombre de films chaque année (cinq cents à sept cents), mais le succès commercial se produit rarement pour un film européen. Depuis plusieurs décennies, la fréquentation en Europe révèle une certaine désaffection pour les films européens non nationaux. Le cinéma américain occupe 80 à 95 % de l'espace dans les pays européens. Les films français, deuxièmes sur les marchés occidentaux, ne réalisent pas 4 % de part de marché chez leurs voisins européens.

Une logique de concurrence marchande

L'ouverture des écrans étrangers aux productions américaines fait naître une importante concurrence⁴. Au début du siècle les firmes américaines du secteur cherchent d'abord à empêcher la concurrence étrangère, surtout européenne. La constitution de la Motion Picture Patents Company en 1908 impose un sceau, délivré par une commission de censure qui juge systématiquement « immoraux » les films européens. Ces derniers sont donc refusés.

Après la Première Guerre mondiale, les studios obtiennent en 1918 le Webb-Pomerene Act⁵, une loi d'exception, pour favoriser leurs exportations. Celle-ci permet aux majors de ne pas se soumettre aux lois antitrust américaines sur les marchés étrangers, sous réserve de ne pas se nuire entre membres. Après la Seconde Guerre mondiale, des accords signés en appui des prêts consentis par les États-Unis changent le paysage. L'accord franco-américain Blum-Byrnes, signé le 28 mai 1946, marque la fin du régime d'interdiction des films venus d'outre-Atlantique, qui avait été imposé en 1939 et était resté en vigueur après la Libération. James F. Byrnes voulait un quota fixe de films américains projetés chaque année et, de son côté, le cinéma français exigeait que sept semaines sur treize soient réservées à la diffusion de productions nationales. Le compromis final comporte, d'une part, un abandon du quota de films américains et, d'autre part, une exclusivité accordée aux films français quatre semaines sur treize, ce qui correspond à une diminution de moitié de leur diffusion. Après le départ des ministres communistes du gouvernement en 1947, Maurice Thorez s'élève contre cet accord au nom du PCF. Selon lui, « le film américain [...] envahit nos écrans grâce à Léon Blum. Il empoisonne littéralement l'âme de nos enfants, de nos jeunes gens, de nos jeunes filles, dont on veut faire des esclaves dociles des milliardaires américains⁶ ».

Plus de deux mille films américains, réalisés pendant la guerre, attendent alors d'envahir les écrans d'Europe. Le succès est instantané. Alors que les films français proposent des images rappelant les souffrances de la guerre, le cinéma américain, célébrant le *happy end*, redonne du rêve et de l'espoir aux populations ravagées. Depuis lors, le film américain utilise toujours la recette mêlant action, aventure, humour, amour et effets spéciaux pour conquérir le grand public. Il faut ajouter à celle-ci le « *foreign bad guy* ».

Aujourd'hui, ce sont les séries télévisées qui alimentent les écrans, autant, voire plus que les films. Pour la seule année 2016, dix-sept séries concernent la (ou les) guerre(s), même si ce chiffre semble baisser en 2017. Lassitude du public, dégoût de la guerre surtout après les échecs en Irak et en Afghanistan ? Ce même phénomène avait déjà

existé après la guerre du Vietnam.

Depuis la fin des années 1990, les bénéfices des films hollywoodiens sont plus conséquents sur le marché extérieur que sur le marché intérieur, et Hollywood possède entre 60 % et 75 % des parts du marché cinématographique international. En 1993, lors des négociations sur l'exception culturelle au sein des accords du GATT, le déficit de la balance commerciale entre les États-Unis et l'Europe concernant les exportations cinématographiques s'élevait à 3 milliards d'euros au détriment de l'Europe. Il est aujourd'hui de 9 milliards.

La Corée du Sud tente également de faire face aux assauts du cinéma américain et protège son cinéma national depuis 1985. Le pays a mis en place une politique de quotas analogue : 146 jours par an sont exclusivement réservés aux productions locales. En 2003, Lee Chang-dong, le ministre de la Culture, comparait Hollywood à un « dinosaure qui tue l'écosystème ». Aujourd'hui, la part de marché des films nationaux en Corée est supérieure à 50 %.

Structure de certains marchés cinématographiques nationaux, 2010¹

Part de l'industrie cinématographique nationale				
France				
Italie				
Allemagne				
États-Unis				
Corée				
Inde				
Brésil				
Union Soviétique				
1. Étude de 2002 du Centre national de la cinématographie. Citée dans Allen J. Scott, « Hollywood and the World : The Geography of Motion-Picture Distribution and Marketing », <i>Review of International Political Economy</i> , 11 (1), février 2004, p. 55.				

Aujourd'hui, le cinéma américain représente 90 % des recettes cinématographiques de la planète (pour seulement 15 % des films produits). Déjà en 2002, dans sa déclaration au Congrès, Jack Valenti, alors président de la Motion Picture Association of America (MPAA), affirmait que « l'industrie du cinéma est la seule aux États-Unis qui bénéficie d'un surplus de sa balance commerciale dans tous les autres pays du monde » et qu'elle était la deuxième industrie à avoir les meilleurs résultats dans l'exportation, après l'aéronautique. Les films produits aux États-Unis réalisent en Europe la majorité des entrées en salle. En 2015, selon les estimations de l'Observatoire européen de l'audiovisuel (OEA), 64 % des films diffusés dans l'Union européenne sont américains, auxquels il faut ajouter 7,3 % de films européens soutenus par des financements américains. On compte seulement

26,1 % de films européens et 2,6 % de films d'autres nationalités⁷.

Les majors sont parvenues à mettre en place avec le gouvernement la US Global Audiovisual Strategy⁸ pour lutter contre les quotas imposés à l'étranger et la réglementation. L'objectif de cette stratégie est d'obtenir un traitement national pour leurs investissements, surtout en Europe, et d'avoir accès aux systèmes d'aides nationales et communautaires. La MPAA et d'autres associations se sont regroupées au sein de l'Entertainment Industry Coalition for Free Trade (EIC) dont le but est de « sensibiliser les acteurs politiques à l'importance de la liberté de commerce pour l'économie américaine, en faveur des effets positifs du commerce international pour la communauté des travailleurs des industries de divertissement, et du rôle des négociations de libre-échange pour protéger efficacement et améliorer le respect de la propriété intellectuelle et l'accès de nos produits et services sur les marchés étrangers ». Cela a permis aux Américains de proposer à trois pays francophones africains un marché très cynique : libéralisation de l'audiovisuel contre aide alimentaire. Parfois, la MPAA n'hésite pas à vendre moins cher ses films déjà rentabilisés. Ainsi, au plus fort de la crise argentine de 2002, les majors ont préféré abandonner à perte leurs films aux exploitants locaux.

Enfin, Hollywood ferme son pays par le phénomène d'américanisation. Plus de quatre-vingts films français et une quarantaine de films japonais ont ainsi été « américanisés » : le succès grand public a été conditionné par la nationalité des acteurs et des décors. Le taux de pénétration du cinéma international aux États-Unis est extrêmement faible : il est de l'ordre de 5 % et entre 1 et 2 % pour les films en version originale. Les Oscars, système de promotion interne créé en 1927 et arbitré entre les grandes maisons de production, n'ont admis des films étrangers qu'en 1947.

1. Sur ce sujet, voir le rapport parlementaire « Influence culturelle de Hollywood », Groupe de veille et d'analyse, 18^e Session nationale spécialisée 2014-2015, « Protection des entreprises et intelligence économique », 2015, et l'article « Hollywood, une expression de la puissance des États-Unis », Classe internationale, 7 novembre 2016.

2. Wim Wenders, *Une fois. Images et histoires*, L'Arche, 1994.

3. <http://nationalresearchgroup.com/expertise/>

4. « Les blockbusters américains, essai d'analyse idéologique d'un produit culturel mondialisé », Franck Bousquet, HAL-SHS, 2003.

5. « Le cinéma américain à l'assaut du monde », article de Zachary Louis, sur le site *Il était une fois le cinéma*.

6. Aurélien Ferenczi, « Deauville et le cinéma américain : 40 ans, toujours mariés », Téléràma, 4 septembre 2014.
7. « Cinéma en Europe : fréquentation en hausse et diminution de la part de marché », Françoise Laugée, *La Revue européenne des médias et du numérique*, été 2016.
8. Document confidentiel non accessible, voir néanmoins l'article « US government Global Audio-Visual strategy document leaked », *Spinwatch*, 16 décembre 2004.

L'influence stratégique de Hollywood

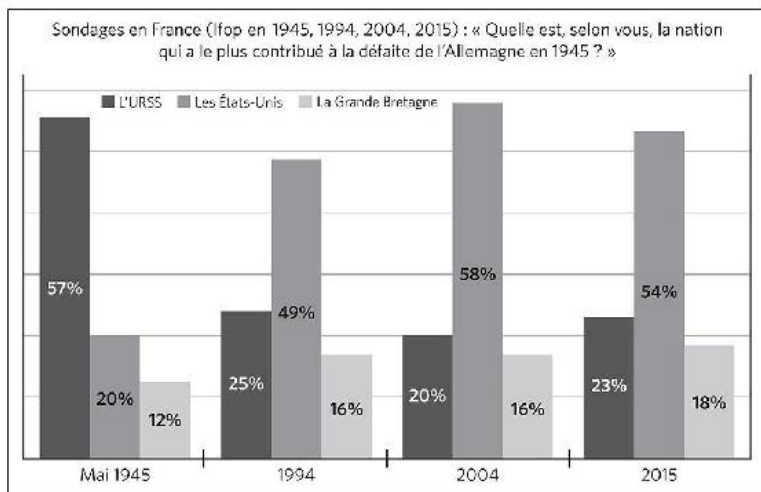
Le *soft power*, c'est-à-dire l'influence exercée sur des alliés ou des ennemis par des moyens non guerriers, est un concept formalisé par Joseph Nye¹ pour gommer le caractère urticant du terme de « propagande ». Il est assez généralement employé aujourd'hui. Samuel Huntington l'a également formalisé : selon lui, « les architectes du pouvoir américain doivent créer une force qu'on ressente sans la voir. La force est puissante quand elle reste dans l'ombre : exposée à la lumière, elle commence à se dissiper² ».

La production continue et précise d'ennemis, différence fondamentale avec les autres cinémas, fait de Hollywood plus qu'un « cinéma de sécurité nationale ». Cette industrie devient une arme de propagande massive bien plus efficace que n'importe quel discours officiel ou n'importe quel média spécialisé en relations internationales. C'est la différence majeure de mon travail avec la thèse de Jean-Michel Valantin : lui, ne prend en compte le problème qu'à partir du second conflit mondial, alors que selon moi, le cinéma hollywoodien est propagandiste depuis sa naissance.

Depuis 2006, les films hollywoodiens font plus d'entrées et rapportent plus d'argent à l'étranger qu'aux États-Unis. L'opinion publique étrangère a pu, par le passé, totalement s'inverser grâce à un travail cohérent de *soft power*, comme le montre cette série de sondages réalisés par l'IFOP entre 1945 et 2015³.

La cible est ici l'opinion publique européenne dont on peut noter l'évolution sur le moyen terme. La guerre froide ne suffit pas à expliquer à elle seule le revirement du long terme. Il faut en effet rappeler que la guerre en Europe a surtout été gagnée par l'Armée rouge qui a perdu, au cours de la bataille de Stalingrad⁴, autant de morts que les États-Unis durant toute la guerre (y compris dans le Pacifique).

L'influence stratégique du *soft power* américain



Bon, et alors, qui est l'ennemi hollywoodien aujourd'hui ?

1. Joseph Nye, *Soft Power : The Means To Success In World Politics*, Public Affairs, 2005
2. Samuel Huntington, *American Politics : the Promise of Disharmony*, Cambridge, Harvard, 1981, p. 75, cité par Noam Chomsky, *De la propagande*, Fayard, 2003.
3. Sondage en France : « Quelle est, selon vous, la nation qui a le plus contribué à la défaite de l'Allemagne en 1945 ? » repris par Olivier Berruyer, www.les-crisis.fr, 8 mai 2015.
4. Antony Beevor, *Stalingrad : The Fateful Siege : 1942-1943*, Penguin Books, 1999.

III

La démonologie busho-trumpienne

Les présidences de G. W. Bush et de Donald Trump ouvrent un champ quasi infini de nouveaux ennemis pour les scénaristes de Hollywood. Immédiatement après les attentats du 11 septembre 2001, G. W. Bush s'était exclamé, dans son adresse au Congrès du 20 septembre : « Nous poursuivrons les nations qui aident ou protègent le terrorisme. Chaque nation dans chaque partie du monde doit maintenant choisir : “Soit vous êtes avec nous, soit vous êtes avec les terroristes” (*And we will pursue nations that provide aid or safe haven to terrorism. Every nation in every region now has a decision to make : either you are with us or you are with the terrorists*). »

En réalité, Bush renverse le propos du Nouveau Testament dans lequel Jésus dit : « Qui n'est pas contre nous est pour nous » (Luc 9:50 ; Marc 9:40). L'administration rédige par la suite une liste répertoriant 86 groupes terroristes, ainsi que les pays de l'Axe du Mal. Puis s'ensuivent les positions prises par les différentes écoles stratégiques proches du Parti républicain pour dresser un recensement d'ennemis divers, alliés défaillants, États faillis, chefs de guerre africains, asiatiques ou russes. Beaucoup plus grave, l'administration Bush légitime la notion de guerre préventive déjà largement explorée par Hollywood.

Aujourd'hui, Donald Trump, avec son génie particulier, apporte sa pierre au panthéon démoniaque en y ajoutant le Mexique, Cuba, l'Iran, la Corée du Nord... et aussi la liste appelée « Muslimban » comportant la Libye, la Somalie, la Syrie, le Soudan et le Yémen (l'Irak, un temps inclus, en a finalement été retiré) plus, depuis le 22 septembre 2017, le Venezuela et... le Tchad (dont on n'est pas certain que Trump sache où il se situe).

1

Chic ! Un minestrone de nouveaux ennemis

Enfin une véritable coopération entre Hollywood et le Pentagone !

Le sentiment populaire antifédéral est un thème récurrent. Pourtant, la coopération avec les instances de sécurité a survécu à tout. Dans les films, la critique interne se concentre le plus souvent sur les mécanismes de pouvoir, la corruption des parlementaires et la bêtise des hiérarchies que le héros doit dépasser pour faire triompher la vérité. Les productions critiques réalisées à l'encontre de la CIA, sorte d'antipouvoir démocratique, et de ses opérations secrètes ont débuté à l'occasion de la guerre d'Indochine avec *Un Américain bien tranquille* (*The Quiet American*, 1958) puis avec la guerre au Vietnam. En 1975, dans *Les Trois Jours du Condor* (*Three Days of the Condor*), on suit les incertitudes d'un analyste de Langley¹ découvrant des plans secrets d'invasion et de redécoupage du Moyen-Orient qu'il va tenter de révéler publiquement. Si le propos a pu choquer à l'époque, quelques années plus tard, en 2002, le même plan est conçu par la Rand, le *think tank* du Pentagone. Il est cette fois divulgué par la presse, ce qui se conclut par l'expulsion de l'analyste Laurent Murawiec, un Français proche du Likoud.

Par la suite, *Raison d'État* (*The Good Shepherd*, 2006) et *Agent double* (*Breach*, 2007) mettent rétrospectivement en doute l'infailibilité des services secrets. Le film *Raison d'État* évoque, à travers le débarquement de la baie des Cochons à Cuba, la forte influence politique de la CIA sur les administrations successives de la Maison Blanche dans les années 1960. En 2010, le film *Fair Game* met en scène la trahison de l'administration Bush qui révèle l'identité de l'agent de la CIA, Valerie Plame, qui avait dénoncé le mensonge sur les

armes de destruction massive irakiennes en 2003.

Les liens troubles entre Hollywood et la CIA ont été analysés dans un article publié par Global Research² en janvier 2009. Celui-ci cite un grand nombre de films qui ont été en partie scénarisés à des fins de propagande par la CIA, le département de la Défense et d'autres agences gouvernementales. Les auteurs, Matthew Alford et Robbie Graham, se basent sur un rapport du groupe de travail pour une plus grande ouverture de la CIA de 1991 (Task Force Report on Greater CIA Openness) commandé par le directeur de la CIA Robert Gates. Celui-ci reconnaît que son agence « entretient [...] des liens avec des reporters de toutes les grandes agences de presse, de tous les grands journaux, hebdomadaires et réseaux de télévision du pays ». Les auteurs du rapport constatent que ce phénomène a aidé à « transformer des échecs du renseignement en succès ». En 1996, la CIA a officiellement annoncé qu'elle « collaborerait désormais ouvertement aux productions de Hollywood, à titre strictement consultatif ».

Le 11 septembre 2001 marque un tournant dans le rapport entre le cinéma et le Pentagone. Un parallèle est rapidement établi avec des films qui, au lendemain des attaques, paraissent prémonitoires : ce qui n'était pas croyable s'avère réel et Hollywood devient une nouvelle capitale stratégique.

Deux mois après les attentats, Karl Rove, le conseiller personnel de G. W. Bush, se déplace à Hollywood pour rencontrer les grands studios. Au début du mois d'octobre 2001, l'Institute for Creative Technologies de la University of Southern California fait appel à de grands noms pour élaborer les scénarios plausibles de futures attaques terroristes avec des réalisateurs comme David Fincher, Spike Jonze et Joseph Zito³. Le scénariste de *Piège de Cristal*, Steven de Souza, en fait partie. Officiellement, cette réunion ne traite pas de propagande, mais d'un « détachement spécial non partisan des arts et du divertissement » au service de l'Amérique attaquée. Selon Lionel Chetwynd, l'un des réalisateurs y ayant participé, « si un milliard de personnes nous haïssent, c'est que l'Amérique ne fait pas un bon travail pour diffuser son message »⁴. Washington attire désormais les têtes pensantes de Hollywood, alors que certaines d'entre elles étaient conspuées par le gouvernement pour leurs films catastrophe.

Le film *Couvre-feu* (*The Siege*, 1998) d'Edward Zwick, sorti après la guerre du Golfe, est sans doute l'un des films qui a suscité le plus d'intérêt au lendemain du 11 Septembre. Il relate une série d'attentats (dont le premier a lieu en Arabie saoudite puis ensuite aux États-Unis), perpétrés par une organisation islamiste. L'État, se sentant menacé, donne le contrôle de la ville à l'armée qui arrête et torture

arbitrairement. Tièdement accueilli par la critique et peu impressionnant comparé aux grosses productions, le film est passé inaperçu. Il a connu une nouvelle jeunesse après les attentats de 2001 en raison de ses similitudes troublantes avec la réalité : même type d'attentat, même type d'arrestations et même type d'illégalité avec les emprisonnements arbitraires (Guantánamo et les prisonniers musulmans).

1. Langley est une ville de Virginie où se situent les locaux de la CIA.
2. *Lights, Camera... Covert Action : The Deep Politics of Hollywood* (Lumières, caméra... action clandestine : La politique profonde de Hollywood), Global Research, janvier 2009.
3. Réalisateur de quelques films hautement patriotiques dans les années 1980, Joseph Zito avait disparu de Hollywood depuis *Invasion USA* (1989).
4. « Washington et Hollywood : l'arme fatale ? », Erwan Benezet et Barthélémy Courmont, *Revue internationale et stratégique*, 2004/3 (n° 55).

Le pot-pourri « busho-trumpien »

Le petit Français

Le petit Français a pu sentir le vent du boulet lors du « French bashing » qui a existé entre 2003 et 2009.

Auparavant, la légion étrangère avait déjà été un sujet fascinant pour les cinéastes américains. Déjà en 1930, dans *Cœurs brûlés* (*Morocco*), Marlene Dietrich quittait un homme d'affaires français interprété par Adolphe Menjou, pour rejoindre un légionnaire américain incarné par Gary Cooper et suivre le régiment dans le désert (après avoir ôté ses chaussures à talons). En 1939, Gary Cooper s'engage à nouveau dans la légion dans *Beau geste*.

Le petit Français, c'est aussi celui qui est commandé par des officiers stupides, capables d'envoyer pour l'exemple au peloton d'exécution des soldats comme dans *Les Sentiers de la gloire* (*Paths of Glory*, 1957). Ce film met en scène les mutineries de 1917 que le cinéma français mettra cinquante ans à traiter. Durant l'Occupation, le petit Français est un peu passif, un peu collaborateur, loin des résistants (*Casablanca*, 1942).

En 2003, suite au refus de Jacques Chirac de cautionner l'invasion illégale de l'Irak, un véritable « French bashing » se met en place. Lambert Wilson, dans une interview récente¹, analyse de façon assez crue les producteurs hollywoodiens : « Je ne peux plus les saquer ! Pas les Américains, bien sûr, mais les gens de Hollywood. J'avais rêvé d'y travailler sans connaître la réalité. Bien sûr, il y a quelques réalisateurs indépendants comme Paul Thomas Anderson, les frères Coen, Quentin Tarantino ou Wes Anderson.... Mais, honnêtement, avec les autres, même Vincent Cassel se voit encore offrir des rôles de méchant Français ! Je ne supporte plus cette vision qu'ils ont de nous : à leurs yeux, nous ne sommes crédibles que si on adopte leur style de vie. Or je souffre d'une « losangelite » aiguë. »

Dans les faits, Hollywood confie aux acteurs français des rôles en

symbiose avec leurs supposées dispositions naturelles. Le nouveau « petit Français » est un lâche qui abandonne en cours de route un complot nucléaire néo-nazi dans *La Somme de toutes les peurs* (*The Sum of All Fears*, 2002). Dans *Matrix Reloaded* (2003) Lambert Wilson incarne un personnage richissime, flegmatique et marginal, entouré d'une armée de sbires monofonctionnels chargés de distribuer des baffes aux ennemis du patron. Dans *Rollerball* (2002), le remake d'une première version sortie en 1975, Jean Reno joue un promoteur capitaliste, sujet à des spasmes colériques récurrents et peu soucieux de la santé des athlètes qui l'entourent. Gaspard Ulliel, dans *Hannibal Lecter : Les Origines du mal* (*Hannibal Rising*, 2007), se lèche les babines en pensant au délicieux œsophage humain qu'il va déguster. Dans *James Bond : Quantum of Solace* (2008), Mathieu Amalric joue le rôle du redoutable ennemi belliqueux que James Bond est chargé de remettre à sa place, vite fait bien fait. Olivier Martinez, dans *S.W.A.T, unité d'élite* (2003) est un caïd de la drogue, mégalomane : emprisonné, il offre une prime de 100 millions de dollars à celui qui viendra le libérer. Élodie Yung a récemment rejoint le club des « petits Français » avec son rôle d'Elektra dans la saison 2 de *Daredevil* (2005). Dans *Rush Hours 3* (2007), quatre rôles sont tenus par des Français : Georges (un chauffeur de taxi américanophobe), sa femme, une meneuse de revue et un commissaire de police français. Toutefois attention ! Si dans *Les Trois Jours du Condor*, le tueur Joubert porte un nom français, le rôle est tenu par Max von Sydow, un Suédois. De même, dans *Expendables 1*, le méchant s'appelle Jean Villain (un nom prédestiné), mais est interprété par un acteur belge (Jean-Claude Van Damme). Tout francophone n'est pas Français !

Les États faillis, les dictatures africaines et asiatiques

Les scénaristes hollywoodiens sont désormais partis dans un délire « trumpien ». L'Amérique est cernée : des zones sans État sont aux mains de chefs de guerre, sans foi ni loi, elles peuvent être pénétrées par des réseaux mafieux aux tentacules multiples. Seuls les superhéros peuvent lutter contre ces menaces, mais, une fois leur tâche accomplie, ils laissent derrière eux des pays totalement rasés. L'exotisme ouvre les possibilités des plus invraisemblables : dans *Captain America : Civil War* (2016), c'est le Nigeria qui est visé (pays qui n'a pourtant vraiment pas besoin de cela), dans *The Expendables 2*, c'est le Népal qui est envahi par un groupe armé (impossible à reconnaître) pour avoir enlevé un Américain (Schwarzenegger). La bande de joyeux vandales se déplace ensuite en Bulgarie pour libérer des femmes et des enfants esclaves dans une mine, puis en Albanie

pour une autre tâche humanitaire et enfin dans un des pays d'Asie centrale (le Kazakhstan, gros producteur de pétrole). Dans *The Expendables 3*, probablement à la suite des protestations des autorités dans la capitale du Kazakhstan, nos héros vont ravager un pays nommé « Azménistan » (mélange d'Azerbaïdjan et de Turkménistan), décrit comme un pays possédant une « petite armée totalement corrompue ». Le problème est réglé par nos héros qui détruisent totalement cette dernière, dont trois hélicoptères et quatre chars T34, et tuent un nombre incalculable de personnes dans la scène finale. Mais que le lecteur se rassure, aucun blessé, ni aucun mort n'est à déplorer dans les rangs des « gentils ». C'est la mise en œuvre cinématographique du concept guerrier de « zéro mort ». Dans *Expendables 1*, Stallone décapite le méchant (Van Damme) dont il livre la tête à ses commanditaires. On se demande bien où Daech va chercher ses idées !

Des productions plus récentes comme la trilogie de thrillers *Taken*, les derniers *James Bond* de la MGM et *Sons of Anarchy* illustrent parfaitement ces thèmes. Dans le premier opus de *Taken*, Liam Neeson, employé de la CIA, récupère sa fille enlevée par des terroristes proxénètes albanais ; dans le deuxième, il sauve sa fille et sa femme d'horribles Turquo-Albanais ; dans le troisième, il se bat contre la mafia russe et le gouvernement américain tout entier. Ah, le sens de la famille... Dans les derniers *James Bond*, les préoccupations concernent moins les problèmes de famille : les méchants sont un banquier albanais et terroriste (*Casino Royale*, 2006), un général bolivien et un environnementaliste hystérique (Mathieu Amalric) dans *Quantum of Solace* (2008) et enfin, un terroriste autrichien dans *Spectre* (2015). La série *Sons of Anarchy* met quant à elle en scène une bande de motards qui fait la guerre à des ennemis divers dont les Mayans (trafiquants d'héroïne hispaniques), les triades chinoises (des mafias de contrefaçon) et les Russes qui se livrent à du trafic d'armes ! Mais on se demande pourquoi Hollywood se donne tant de mal à pourchasser des ennemis à l'extérieur alors qu'on trouve tout ce qu'on veut chez les armuriers aux États-Unis...

Pour ne pas risquer de voir le gouvernement américain accusé de dicter des actions violentes à l'extérieur de ses frontières, les superhéros sont placés sous l'autorité des Nations unies. Mais, cette idée est intolérable pour le spectateur américain. Dans *Expendables 2*, Stallone tue le méchant qu'il devait ramener à la Cour pénale internationale (dont les Américains ont refusé la ratification). À quoi bon perdre du temps !

L'avantage de ce pot-pourri de menaces diverses est d'offrir des rôles diversifiés aux acteurs ressemblant vaguement à des métèques. C'est donc sans surprise que, dans *Moonlight* (2016), Mahershala Ali, le

premier acteur musulman couronné aux Oscars, incarne Juan, un dealer cubain.

Le Russe en perte de vitesse

Avec la dislocation de l'Union soviétique, les États-Unis se retrouvent à l'abri de toute menace d'envergure. Si les Russes tenaient encore la corde dans l'époque post-soviétique, l'élection de Donald Trump change tout. Hollywood substitue progressivement à l'ennemi communiste de nouvelles menaces, beaucoup plus diversifiées, au premier rang desquelles se trouve le terrorisme qui va donner un second souffle aux films catastrophe. Déjà, avant les attaques du 11 Septembre, Hollywood avait mis en scène dans *Ultime décision* (*Executive Decision*, 1996) un mélange de terroristes blancs, noirs, latinos, métis et américano-asiatiques.

Mais le vrai terroriste, c'est l'Arabe. Sur les écrans, le port du keffieh palestinien est au terroriste ce que le Stetson est au Texan.

1. « Lambert Wilson : la jubilation que provoque un spectacle est incomparable », *Femina*, 8 février 2016.

L'Arabo-Irano-musulman : le méchant absolu de la nouvelle génération

Faisons un petit rappel au sujet de la vision qu'ont les États-Unis de l'Orient musulman. Jack Shaheen, professeur émérite à la Southern Illinois University Edwardsville, a très précisément étudié les « mythes d'Arabland » dans un documentaire remarquable¹. Son livre *Reel Bad Arabs : How Hollywood Vilifies a People*² passe en revue l'histoire du cinéma, des premiers jours jusqu'aux blockbusters contemporains qui fourmillent de mitrailleuses et d'Arabes « diaboliques » poseurs de bombes. Il appuie ses analyses sur plus de trois cents films dans lesquels les musulmans (Arabes ou Iraniens) sont évoqués. Il note que seuls les Indiens ont été plus implacablement maltraités à l'écran (mais il n'a pas encore pu lire mon livre !).

L'Arabe est devenu un raccourci systématique du *bad guy* hollywoodien. On retrouve la même proportion de navets que pour les westerns. L'étude approfondie de tous ces films montre la tendance qui consiste à faire de l'Arabo-Irano-musulman « l'ennemi public n° 1 » : un brutal, sans cœur, refusant la civilisation occidentale qu'il entend détruire par la terreur. Shaheen examine méthodiquement comment un tel stéréotype s'est développé et répandu dans l'industrie cinématographique. On peut aussi, simplement pour rire, regarder les vidéos rafraîchissantes de la série « Les analyses du docteur Al West » sur YouTube.

Le stéréotype de l'Arabe commence très tôt

Le profil le plus répandu dans les films produits par les majors est celui du Moyen-Orient. L'Arabe historique vit dans le désert. S'il est de rang élevé ou descendant du sultan, il a son harem et ses femmes qui font la danse du ventre, vêtues de voilages légers (cela a bien

changé !). Le chef est ventripotent, le vizir est un traître, comme le montre son visage en lame de couteau, avec ses sourcils abondants, son regard de biais, son obséquiosité marquée. Il a été parfaitement caricaturé dans *Aladdin* de Disney. En général, il reluke la fille du sultan, toujours jouée par une actrice blanche « orientalisée ». Dans *The Sheikh* (1921) Rudolph Valentino incarne le cheikh Ahmed Ben Hassan et Agnes Ayres, une actrice blanche, la princesse. Plus tard, dans *Le Fils du Sheikh* (1926), Valentino reprend son rôle, mais c'est Vilma Banky, une actrice hongroise blanche, qui joue désormais la danseuse arabe Yasmine. Le stéréotype du cheikh, avec un turban sur la tête, est directement inspiré de l'orientalisme pictural et romanesque européen. On le retrouve aussi dans *C'est la fête au Harem* (*Harum Scarum*, 1965) avec Elvis Presley dans lequel une star de la chanson, en tournée au Moyen-Orient, sauve la vie d'un émir. Pour le récompenser, ce roi du pétrole lui offre un harem. Néanmoins, l'Arabe est encore tenté par la femme blanche et Elvis reste fidèle à sa fiancée au pays.

Les contes des *Mille et Une Nuits*, dont les mythes d'Aladin, d'Ali Baba et de Sindbad, ont fourni au moins une dizaine de films sur l'Orient et ses mœurs incompréhensibles et sauvages. Dans *Aladdin*, le dessin animé pour enfant de Walt Disney sorti en 1992, le premier couplet de la chanson du film (en anglais) annonce que l'histoire se déroule dans un pays où « l'on torture et coupe la main des voleurs ». Mais à la suite de plaintes d'associations, la version a changé et il ne reste désormais que « c'est barbare mais c'est comme cela ! ».

L'Arabe est aussi le bandit de grand chemin qui attaque les caravanes (comme les Indiens dans les westerns), vit dans une oasis et cherche une femme blanche. On retrouve ce thème dans *Le Diamant du Nil* (*The Jewel of the Nile*, 1985) mais aussi dans *Jamais plus jamais* (*Never Say Never Again*, 1983) qui fourmille de stéréotypes, dont la mise aux enchères de Kim Basinger face à des Arabes lubriques déchaînés. Dans *The Wind and the Lion* (1975), Sean Connery joue le rôle de Raisuli, une sorte de Robin des Bois qui enlève des étrangers pour dénoncer la coopération du sultan du Maroc... avec le colonialisme français en 1904.

La thématique des croisades a aussi souvent été matière à scénario : on compte au moins dix-huit films y faisant référence à divers titres. *Les Croisades* (*The Crusades*, 1935) de Cecil B. DeMille évoque la troisième croisade destinée à reprendre Jérusalem et honore le personnage de Saladin à qui on reconnaît les mêmes valeurs chevaleresques qu'à Richard Cœur de Lion. Cette thématique chevaleresque se retrouve dans *Richard Cœur de Lion* (*King Richard and the Crusaders*, 1954) d'après le roman éponyme de Walter Scott qui insiste sur les trahisons dans les rangs des croisés et décrit un Richard

blessé, soigné par un médecin sarrasin. L'ordre chevalier des Castelains est inventé pour l'occasion afin de remplacer, pour une raison inconnue, le rôle historique des Templiers. Les croisés voyous, comme Renaud de Châtillon, ont été plus crument analysés dans *Kingdom of Heaven* (2005).

La relation entre les États-Unis et le monde arabe a traversé cinq crises successives qui ont inspiré Hollywood :

- En 1960, le film *Exodus* revient sur la fondation d'Israël en 1948 et l'arrivée des premiers réfugiés des camps de concentration. Les Palestiniens sont vus comme des meurtriers fanatisés et encadrés par d'anciens soldats nazis qui assassinent ou humilient plusieurs femmes, alors que les Britanniques, lâches, refusent d'intervenir.

- En 1972, le fait national palestinien est immédiatement assimilé au terrorisme, notamment lors de la tragique prise d'otages de la délégation israélienne aux Jeux olympiques de Munich. En 1986, le film *L'Épée de Gédéon* (*Sword of Gideon*, 1986) revient sur l'opération destinée à éliminer les auteurs de l'attentat. Plus tard, dans *Munich* (2005), Steven Spielberg reprend le récit de l'épisode munichois et des représailles mais en présentant également un point de vue palestinien. De ce fait, son film est l'objet de nombreuses critiques.

- La crise de 1973 et la hausse brutale des prix du pétrole traumatisent la société américaine en profondeur. Avec *Main basse sur la télévision* (*Network*, 1976) apparaît le personnage de l'émir du Golfe, un type d'Arabe richissime, idiot et cupide qui achète toute l'Amérique.

- La révolution iranienne de 1979 puis la prise d'otages lors de l'attaque de l'ambassade américaine inspirent deux films qui connaissent tous deux de très gros succès : *Jamais sans ma fille* (*Not Without My Daughter*, 1991) et *Argo* (2012). Ce dernier a obtenu de multiples récompenses. D'autres films contiennent des allusions anti-iraniennes, comme *The Wrestler* (2008) dans lequel le catcheur opposé à Mickey Rourke, qui s'appelle l'Ayatollah, est drapé dans l'étendard iranien et tente de frapper le héros avec une batte peinte aux couleurs de l'Iran (que notre héros va briser). Qu'est-ce qu'il ne faut pas faire quand on manque d'idées ?

- Enfin, l'attaque du 11 Septembre constitue un choc analogue à ce qu'a pu être Pearl Harbor. La peur devient un nouveau marché et le musulman prend massivement la tête du classement des méchants. Les séries télévisées *Sleeper Cell* ou *Homeland* traitent des cellules islamistes dormantes, alimentant de façon hebdomadaire la théorie du complot et de l'ennemi caché. La série *Generation Kill* (2008) raconte l'odyssée d'une section de marines en Irak en 2003. Sur un site³ regroupant les admirateurs de cette série, un exploit inconnu est

mentionné : les acteurs nettoient eux-mêmes leurs armes, ont attendu six jours dans un camp, portent exactement le même barda que les vrais marines (sauf le gilet pare-balles) et ont gardé le même uniforme pendant cinq mois et demi. Si le tournage des films se met à ressembler à la guerre, où va-t-on ? Évidemment, aucun héros irakien n'apparaît dans la série.

Les guerres continuent d'être un sujet de séries télévisées. Vingt-huit séries récentes seraient ainsi dédiées à la guerre⁴. Le traître est au cœur de *Homeland* mais aussi de *Six* (2014) qui met en scène une équipe de la Navy Seal missionnée pour tuer un chef taliban, mais dont la mission s'achève lorsqu'elle découvre qu'un citoyen américain est lié aux terroristes.

La représentation du terroriste à l'écran n'est pas récente : elle existe depuis la fin des années 1960 et le début des années 1970, avec un pic dans les années 1980 et en 2004. Elle apparaît dans des genres aussi variés que les films d'action, de guerre, ou des comédies.

Dans les années 1980, c'est le terroriste communiste qui domine (*L'Aube rouge*, 1984 et *Invasion USA*, 1985). Mais le terroriste palestinien, arabe ou musulman n'est jamais loin. Déjà, dans *Un dimanche terrifiant* (*Black Sunday*, 1977) de John Frankenheimer, tourné vingt-cinq ans avant le 11 Septembre, le groupe Septembre noir prépare un attentat depuis un dirigeable bombardant le Super Bowl le jour de la finale. Annoncé comme un blockbuster, le film est pourtant un échec, car un autre film, sur le même sujet, *Two-Minute Warning*, produit un an avant, avait déjà saturé le marché de l'angoisse. Puis, de la fin des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, le terroriste palestinien prend toute la place (*Killing Streets*, 1991 ; *Ultime décision*, 1996 et *Couvre-feu*, 1998). La liste ne serait pas complète sans l'habituel couteau suisse Chuck Norris qui, dans *Delta Force 1* (1986), vient rétablir la situation après l'échec du commando chargé de libérer les otages de l'ambassade américaine de Téhéran. Après un court passage contre des Colombiens (*Delta Force 2, The Colombian Connection*, 1990), Chuck Norris laisse la place à son fils dans *Delta Force 3* (1991) contre des terroristes libano-palestiniens-pro-khomeinistes qui veulent faire un attentat nucléaire sur le sol américain.

Avant le 11 Septembre, le créneau des « méchants » Arabes est déjà bien fourni avec *Under Siege* (1987), *Wanted : Dead or Alive* (1987) et *True Lies* (1994). Dans *Couvre-feu* (*The Siege*, 1988), les États-Unis, cible des terroristes palestiniens, procèdent à l'internement massif de jeunes Arabes de Brooklyn dans un stade de football. La manière dont les Arabes sont présentés a été jugée par l'American-Arab Anti-Discrimination Committee comme insultante et injurieuse. Ce dernier a ainsi pris la parole : « Chaque fois qu'un Arabe accomplit le rituel de

se laver les mains avant la prière, cette image annonce au spectateur qu'il va y avoir de la violence. » À cette critique, le réalisateur répond que « certains méchants dans le film étaient membres du gouvernement des États-Unis » et qu'« un film n'est pas toujours fait pour divertir les spectateurs mais aussi pour les faire réfléchir⁵ ». Certes !

Après le 11 Septembre, Hollywood trouve une nouvelle inspiration face à cet ennemi invisible avec *Homeland*, *World War Z* (2013), *Teenage Mutant Ninja Turtles* (2014) et *American Sniper* (2014).

L'Arabo-Irano-terroriste sert également à mettre du piment dans des scénarios qui s'essouffent. Dans *Retour vers le futur 1* (*Back to the Future*, 1985), un terroriste libyen mitraille le savant sans qu'on sache très bien quel est le rapport avec l'histoire. En 2001, *Opération Espadon* retrace l'histoire d'un hold-up informatique et se termine, là aussi, par l'explosion d'un bateau transportant un chef palestinien qui n'avait rien à voir avec le contexte. Dans la deuxième saison de *Prison Break*, au quinzième épisode, alors que l'agent Kim explose de rage en regardant une cassette compromettante, elle exige de ses subordonnés que tout soit mis en œuvre pour étouffer cette affaire et s'exclame : « Allumez un feu de forêt en Floride ou n'importe quoi [...] ou trouvez un entrepôt plein d'Arabes⁶. » L'Arabe est ainsi devenu une menace invisible, comme l'étaient les envahisseurs dans la célèbre série du même nom.

Le terroriste arabe est un maniaque au regard fou, mais aussi un peu con. Dans *Retour vers le futur 1*, non seulement sa mitraillette s'enraye, mais sa camionnette refuse de démarrer ; dans *True Lies*, il se fait voler par une jeune fille la clé du détonateur qui doit déclencher le cataclysme. Mais il ne peut rien contre le calme froid de Schwarzenegger aux commandes de son avion à décollage vertical (que notre héros a probablement trouvé dans la rue). « Shwarzzy » ligote ensuite le chef du groupe terroriste à un missile – sage précaution à prendre avant le décollage – qui va détruire l'hélicoptère dans lequel se trouve le reste du commando.

Le sommet du délire antiarabe est atteint dans *L'Enfer du devoir* (*Rules of Engagement*, 2000). Le colonel Terry Childers, un héros légendaire, est appelé pour évacuer l'ambassade américaine au Yémen cernée par des émeutiers. Sur place, face à une foule armée et incontrôlable, il ordonne d'ouvrir le feu et tue des enfants, dont une petite fille unijambiste. Cette tuerie conduit le héros devant un tribunal militaire. Abandonné de tous, il est défendu par un ancien compagnon d'armes, le colonel Hodges, qui démontre qu'il y avait légitime défense puisque même la petite fille de 10 ans tirait au pistolet sur les GI's.

Dès lors, le Moyen-Orient devient un melting-pot dans lequel tous les méchants collaborent contre l'Amérique. Dans cet Orient compliqué, *Homeland* met en scène un camp contrôlé par le Hezbollah (chiite) plein de réfugiés syriens venus de la région de Raqqa, majoritairement sunnite. Un Syrien sunnite, fuyant les bombes du régime d'Assad (chiite) soutenu par l'Iran (chiite) via le Hezbollah (chiite), se réfugie dans une zone contrôlée par le Hezbollah, représenté par un cheikh sunnite. Les protestations diplomatiques sont pourtant restées sans effet après la diffusion de l'épisode. Nul doute que la Corée du Nord apparaîtra prochainement dans la série.

Quant à la série *Army Wives*, elle met en scène une petite Irakienne blessée dont le père, traducteur pour l'Armée américaine, a été tué par les « ennemis ». La petite fille, accueillie dans la famille d'un soldat, sait très bien que « les Américains ne veulent pas de mal au peuple irakien », contrairement à ce que racontent beaucoup de gens dans son pays. Il faut la « reformater » et elle apprend ainsi à faire la cuisine (américaine, bien sûr)⁷.

On ne trouve en revanche aucun film ni aucune série contre l'Arabie saoudite, sauf *Le Royaume* (*The Kingdom*, 2007) qui évoque l'attaque terroriste des tours de Khobar du 25 juin 1996. Pourtant, le groupe terroriste des attentats du 11 Septembre comptait quinze Saoudiens sur dix-neuf personnes.

Les réactions arabes

Ali Mahershala, le premier acteur musulman nommé aux Oscars 2017, a tenu un long discours sur cette nomination : « Je suis un acteur arabe qui a été invité pour des rôles de terroriste plus de trente fois. Dans mon premier film, à l'âge de 14 ans – *Munich* de Steven Spielberg –, j'étais un fils de terroriste islamique. Lorsque je me suis plaint du profilage racial à un directeur, on m'a dit que j'avais de la chance de pouvoir “utiliser mon appartenance ethnique en tant qu'atout” dans une industrie où les acteurs blancs ont du mal. J'ai maintenant 26 ans et, dans ma carrière, j'ai reçu près de trente scripts pour lesquels on m'a demandé de jouer des terroristes à l'écran. Les rôles sont variés, ça va de “l'homme à barbe, inquiétant dans le métro” à “l'homme musulman qui dissimule ses bombes sous une burka...”. Lorsque les personnages ne sont pas aussi explicitement liés à l'intégrisme djihadiste, la plupart des rôles arabes que j'ai lus servent de contretypes aux héros blancs... Et il est vrai que depuis le 11 Septembre, les acteurs arabes sont véritablement plus nombreux que jamais... “Réjouissez-vous ! Les opportunités de travail sont nombreuses ! Enfin, les Arabes ont une place à Hollywood !” vous dit-

on. Pas dans un rôle, bien sûr, mais à la périphérie dans un personnage sans visage, manipulant un détonateur, tandis qu'un homme blanc célèbre, simplement en agitant son cul, gagne un Oscars. »

Fatigués de toujours jouer les mauvais rôles, deux citoyens américains de confession musulmane, Omar Regan, doublure de Chris Tucker dans le film *Rush Hour 2* et Baba Ali, humoriste d'origine iranienne, ont décidé de lancer leur propre industrie du cinéma 100 % halal⁹, « Halalywood », du cinéma « par et pour des musulmans ». Comme bon nombre de leurs coreligionnaires, les deux acteurs en avaient assez de voir les musulmans incarner les méchants et les terroristes. Pour financer leur projet, ils ont lancé un appel aux dons. Omar Regan explique ainsi cette démarche : « Il y a plus d'un milliard de musulmans dans le monde, et personne pour servir notre cause et raconter nos histoires. Alors j'ai quitté Hollywood pour Halalywood !... voici notre mission : nous allons offrir du divertissement halal, c'est-à-dire du divertissement auquel nous (musulmans) pouvons nous identifier. Deuxièmement, nous voulons rééduquer la population à propos des musulmans et de l'islam. Troisièmement, nous voulons permettre à de jeunes auteurs, acteurs et réalisateurs, de produire leurs propres histoires sans se faire rembarer. »

Cette obsession hollywoodienne génère des effets en retour. Le très mauvais film amateur *L'Innocence des musulmans* (*Innocence of Muslims*, 2012), diffusé sur YouTube, présentant les musulmans et le prophète Mahomet comme immoraux et brutaux, a suscité des manifestations antiaméricaines faisant quatre morts en Tunisie, quatre en Libye, deux au Soudan et un au Liban. Au Soudan, les ambassades d'Allemagne et de Grande-Bretagne ont également été attaquées. Pour les Arabes, tout film critiquant le monde arabe, quel qu'il soit, est hollywoodien. Pourtant, ce film a été réalisé par des amateurs et diffusé exclusivement sur Internet. Le conseiller culturel du Guide iranien, Javad Shamaghdari, a clairement montré le lien entre Washington et le système hollywoodien en déclarant : « Nous croirons au changement de la politique d'Obama quand Hollywood ne produira plus de films contre l'islam. Si Hollywood veut changer de comportement à l'égard du peuple iranien et de l'islam il doit s'excuser¹⁰. » La montée des radicalismes religieux musulmans a contribué à crispier les positions et certains dignitaires religieux n'hésitent pas à en rajouter. Ainsi, Khaled Al-Maghrabi, dignitaire de la mosquée Al-Aqsa du Caire a affirmé dans un sermon¹¹ que la série *Les Simpsons* avait annoncé l'arrivée au pouvoir de Trump. Selon lui, les Simpsons sont « une création des adeptes du Diable qui complotent depuis dix-sept ans ». Il reprend

également l'argument du billet d'un dollar qui, plié d'une certaine façon, représente la chute des tours du World Trade Center, prouvant ainsi le complot. Al-Maghrabi a déjà été emprisonné dans le passé pour ses discours racistes.

La liste des films hollywoodiens interdits dans certains pays musulmans est intéressante et sans surprise. *Jamais sans ma fille* (*Not Without My Daughter*) est interdit en Iran. *The Matrix Reloaded* a été censuré en Égypte en 2003 par une commission composée de critiques de cinéma, de professeurs, d'écrivains et de psychologues qui dénonçait la remise en question du dogme de la création divine de l'univers, admis par toutes les grandes religions monothéistes. L'un des membres a aussi reproché au film de promouvoir le sionisme. *Alexander* (2004) d'Oliver Stone est interdit en Iran à cause de la relation homosexuelle du héros avec Hephaistion, le président Ahmadinejad ayant affirmé que de telles déviations sexuelles n'existaient pas dans son pays. On comprend mieux la colère iranienne à propos du film *300* (2007) qui revient sur la bataille des Thermopyles (en 480 avant Jésus-Christ) se concluant par la mort de six cents hommes, plus un loup, un rhinocéros et quelques éléphants noyés dans la Méditerranée. Dans le second opus du film, *300 2, la naissance d'un empire*, qui met en scène les batailles de Marathon et de Salamine, Darius, toujours en maillot de bain, ressemble désormais à un punk drogué américain couvert de tatouages et de piercings, digne de figurer dans l'émission « C'est mon choix ». Les Perses sont ici des barbares incultes et agressifs, commandés par une femme qui s'appelle... Artémis. Thémistocle est un superhéros : il ne peut donc pas faire partie de la formation serrée et disciplinée d'hoplites dont les scénaristes hollywoodiens n'ont probablement jamais entendu parler. En somme, le film décrit les Perses comme Ahmadinejad décrit les juifs et les Américains aujourd'hui.

Quant au film *Le Royaume* (*The Kingdom*, 2007), relatant l'enquête d'un membre du FBI sur l'attentat des tours de Khobar en Arabie saoudite qui tua dix-neuf Américains, il a été interdit par le Koweït et Bahreïn, mais pas par Riyad car le collaborateur saoudien n'a pas le mauvais rôle (et de toute façon, il n'y a pas de cinéma public en Arabie saoudite). Ici encore, le scénario prend de grandes libertés avec la réalité puisqu'il sous-entend la responsabilité du Hezbollah chiite pour ne pas accuser Al-Qaïda et Riyad. William Perry, secrétaire américain à la Défense, a néanmoins avoué dans une entrevue accordée en 2007 qu'il pensait qu'« Al-Qaïda, plutôt que l'Iran, était responsable de l'attentat au camion piégé de 1996 visant la base américaine ». Le prince saoudien Nayef, ministre de l'Intérieur et président de la commission chargée de l'enquête, a aussi

définitivement disculpé l'Iran de toute implication dans l'attentat... mais cela ne convient toujours pas aux scénaristes de Hollywood. Ainsi, le film *Mensonges d'État* (*Body of Lies*) reprend en 2008 la thèse de la complicité de l'Iran avec les leaders d'Al-Qaïda mais aussi avec le trafic de drogue. Golshifteh Farahani, première actrice iranienne, vivant en Iran et apparaissant dans un film américain sans hijab, a été interdite de sortie du territoire et interrogée par la police. L'interdiction en Iran de ce film a finalement privé les spectateurs d'une œuvre critique à l'égard de la CIA et du régime.

Le film *La Lapidation de Soraya M.* (*The Stoning of Soraya M.*, 2008), retraçant la véritable histoire de Soraya Manutchehri, femme de 35 ans lapidée dans un petit village d'Iran pour avoir été injustement accusée d'adultère par son mari, qui voulait épouser une fille plus jeune, mais n'avait pas assez d'argent pour subvenir aux besoins de deux épouses, a également été censuré en Iran. Toutefois des DVD du film circulent sous le manteau.

Enfin, la série *Sex and the City* est interdite dans les Émirats pour ses valeurs contraires à l'islam et à la bienséance.

À la fin de la cinquième saison de *Homeland*, le tour du Moyen-Orient maléfique est achevé par les scénaristes : en Irak et en Afghanistan, ces terres de terrorisme où se passe l'intrigue, un GI est enlevé et converti. D'autres pays sont évoqués, comme le Liban, la bande de Gaza, le Yémen, l'Iran, la Syrie, sans oublier une pincée de Venezuela. Les organisations terroristes collaborent sans difficulté : Al-Qaïda, le Hezbollah libanais, les Talibans, les services pakistanais et Daech s'entendent très bien. Les scènes censées se dérouler à Beyrouth, ville de miliciens et de femmes voilées, siège de la coopération entre Al-Qaïda et le Hezbollah, ont été tournées... en Israël. Pour mémoire, rappelons qu'*Homeland* est l'adaptation de la série israélienne *Hatufim* qui raconte la même histoire avec, pour héros, deux soldats détenus pendant dix-sept ans. Une version russe est en cours qui sera certainement considérée comme de la propagande¹².

Par ailleurs, pour être bien protégés, quelques films font appel à des collaborateurs israéliens. C'est le cas de *L'Étau* (*Topaz*, 1969) qui mélange des agents soviétiques, des Cubains et des traîtres français. En 1962, la diplomatie arabe menée par de Gaulle préoccupe Washington, donc Hollywood. Le livre de Léon Uris, dont est inspiré le film, décrit un de Gaulle très myope, influencé par un proche, un agent russe qui l'oriente vers de stupides décisions. Heureusement, le film réalisé par Hitchcock modifie complètement l'histoire.

Aigle de fer (*Iron Eagle*, 1986) est une série de films américano-canado-israéliens sur un colonel en retraite de l'Air Force qui doit se battre contre de nouveaux ennemis : les Libyens (premier opus). Puis,

il se battra également contre des ennemis plus classiques : les Soviétiques (deuxième opus), les trafiquants de drogue colombiens (troisième opus) et à nouveau les Soviétiques (quatrième opus). Le premier opus avec les Libyens a récolté 24 millions de dollars au box-office américain.

La même année, dans *Delta Force* (1986), une organisation pro-Khomeiny détourne un avion, finalement libéré par le commando, non sans que le colonel McCoy (Chuck Norris) ait affronté le chef du commando en combat singulier. À bord, les commandos trinquent avec les otages libérés dans une étonnante interprétation de la chanson « America the Beautiful ». On n'a pourtant pas souvenir d'un détournement d'avion commis par des militants khomeinistes, mais est-ce si grave ? Il faudrait demander aux passagers de l'Airbus d'Air France détourné par les GIA algériens en 1994 s'ils auraient eu envie de chanter « J'irai revoir ma Normandie » avec les membres du GIGN au moment de leur libération...

Parfois des situations sont pleines d'ironie, comme dans *Le Père de la mariée 2* (*Father of the Bride 2*, 1995), où M. Habib, l'Arabe riche et prétentieux, qui achète la maison et expulse le pauvre citoyen américain, est joué par un acteur juif canadien Eugene Levy. Les Palestiniens quant à eux peuvent cacher des zombies. Dans *World War Z* (2013), le héros part à la recherche de l'endroit le plus sûr de la planète pour éviter les morts vivants et se réfugie à Jérusalem sur le conseil des militaires. Le territoire a été préservé de l'invasion grâce au mur de séparation de 6 mètres de haut et de 700 kilomètres de long, érigé par les Israéliens contre les terroristes palestiniens. C'est ce qu'on appelle un « mur à double usage » : contre les Palestiniens et contre les zombies.

En 2012, le film *Zero Dark Thirty*, retraçant la traque de Ben Laden, s'inscrit dans un nouveau genre, en se basant sur « des témoignages d'événements réels ». Après des images du 11 Septembre, le film représente de manière explicite la torture de prisonniers islamistes, donnant au spectateur l'impression qu'elle a aidé la CIA à trouver la cachette de Ben Laden au Pakistan. Le détenu est soumis à la simulation de la noyade, mis dans des positions douloureuses, privé de sommeil et enfermé dans une petite boîte. Il faut rappeler que le président Bush a juridiquement validé la torture en demandant à d'éminents juristes de définir la « torture légale ». En janvier 2002, trois mémorandums rédigés par des conseillers juridiques ont exploité les limites des définitions de « combattant » et de « guerre » données par les conventions de Genève, pour priver « légalement » les prisonniers de la protection du droit international. L'autorisation accordée à la pratique de la torture par l'administration Bush

n'empêche pourtant pas le président de déclarer, lors de la Journée internationale de soutien aux victimes de la torture, en juin 2003, que les États-Unis « se consacrent à l'élimination mondiale de la torture et qu'[ils] sont à la tête de ce combat en montrant l'exemple ». Ces tortures ont été effectivement infligées à des citoyens français de Guantánamo, même quand ils n'avaient aucune information¹³.

Les films sur la guerre en Irak et en Afghanistan et comment Hollywood a été débordé par des soldats-cinéastes

« CNN a annoncé qu'après la guerre, l'Amérique a prévu de diviser l'Irak en trois parties : normale, sans plomb et diesel. »

Jay Leno, comique américain

Les guerres récentes semblent diviser Hollywood. En 2008, le film *Les Démineurs* (*The Hurt Locker*) revient sur le quotidien d'une équipe de déminage. Réaliste et cru, il procure une dose d'adrénaline, mais évite néanmoins le questionnement sur le bien-fondé du conflit et ses répercussions sur la population locale. Le film *Dans la vallée d'Elah* (*In the Valley of Elah*, 2007) se penche sur les graves troubles psychologiques dont sont victimes les soldats américains obligés de commettre des actes atroces. Le héros déserteur renverse un enfant avec un véhicule militaire, appliquant les consignes qui stipulent qu'on ne doit jamais s'arrêter pour éviter les embuscades. Dans *Redacted* (2007), Brian De Palma choisit le documentaire pour évoquer des événements réels de la guerre en Irak, notamment le viol d'une fillette de 14 ans par les marines américains et les attentats-suicides aux points de contrôle. Pour réaliser son film, il s'est inspiré des vidéos postées par les soldats sur Internet. C'est un témoignage choc, autant sur la forme que sur le fond. Pourtant, le film n'est sorti que dans un nombre très limité de salles (quinze, très précisément) et il a été attaqué par la critique qui y voyait de la propagande antiaméricaine. Il s'agit du même scénario que dans le film *Outrages* (*Casualties of War*, 1989) qui revient sur un viol collectif au Vietnam. *Battle for Haditha* (2007) est également inspiré de faits réels : il relate un attentat contre un convoi de marines en Irak qui a causé, en représailles, la mort de vingt-quatre innocents en novembre 2005. Quant au film *Good Kill* (2014), il traite, à travers un militaire antihéros dépressif, de la guerre moderne, celle qui ne se joue plus sur le terrain, mais à coups de bombes lâchées par des drones pilotés par des soldats qui ne quittent pas le sol américain. Le propos va même plus loin en accusant les États-Unis d'attiser la haine et de fabriquer des terroristes.

Les films de banale propagande deviennent progressivement plus rares. En 2013, dans *Du sang et des larmes* (*Lone Survivor*), le réalisateur Peter Berg raconte l'échec d'une opération menée par quatre soldats d'élite contre les Talibans en Afghanistan pour célébrer leur héroïsme. Une partie de la critique américaine a rapidement dénoncé son côté va-t-en-guerre.

Les choses changent lorsque les soldats deviennent, grâce à leurs téléphones mobiles, des cinéastes par lesquels le scandale arrive. Ils racontent alors les horreurs de la prison d'Abou Ghraib, le massacre de Mahmoudiya et les vidéos de cadavres brûlés... « Pour le Vietnam, il a fallu attendre plus de dix ans entre le climax 65-68 et *Apocalypse Now* ou *Voyage au bout de l'enfer*, aujourd'hui l'information s'accélère, il faut réagir plus vite », selon Paul Greengrass, réalisateur de deux *Jason Bourne* et de *Bloody Sunday*¹⁴. Désormais, les films sortent pendant la guerre, surtout quand elle est illégale. Face à la difficulté de critiquer la politique officielle, Hollywood a largement privilégié le thème fréquent du cinéma de guerre post-Vietnam, à savoir le traumatisme du combattant ou l'impossible retour au pays... mais toujours rien sur le vécu des Irakiens ou des Afghans.

L'éventail des cibles arabo-musulmanes est aujourd'hui suffisamment large pour que les scénaristes conçoivent encore quelques dizaines de films et des séries télévisées pour la prochaine décennie... avant que le filon ne s'épuise. Il faudra alors trouver de nouvelles victimes : mais les extra-terrestres et les *heroic fantasies* pourront peut-être suffire.

1. Vidéo YouTude « Zone Doc – Hollywood et les Arabes ».
2. Jack Shaheen, *Reel Bad Arabs : How Hollywood Vilifies a People*, Paperback, 2009.
3. « 10 Facts From “Generation Kill” That Make Us Love The Series Even More », James Clark, Task & Purpose, 1^{er} août 2016.
4. « Séries les mieux notées de tous les temps », Allociné.
5. Harold F. Schiffman, « Muslims feel under siege from Hollywood », University of Pennsylvania, 5 novembre 1998.
6. Cité par François Jost, dans *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, CNRS éditions, 2011, p. 54.
7. Voir la saison 3, épisode 8.
8. « Mahershala Ali, premier acteur musulman à être récompensé aux Oscars », *Le Monde*,

27 février 2017.

9. « États-Unis : deux acteurs musulmans créent un Hollywood halal », Yabiladi, 10 avril 2014.

10. « Iran will boycott 2013 Oscars due to “Innocence of Muslims” », Associated Press, 25 septembre 2012.

11. « Le cheikh palestinien Khaled Al-Maghrabi à la mosquée Al-Aqsa : *Les Simpsons* ont prédit la montée de Trump ; composer le 911, c'est appeler à l'aide Satan et l'Antéchrist », Memri, 20 mars 2017.

12. Voir le numéro de janvier-février 2016, de la revue *Carto*, n° 33.

13. Mourad Benchellali, *Voyage vers l'enfer*, Robert Laffont, 2006.

14. « L'Irak, prise de guerre de Hollywood », Le Point, 20 septembre 2007.

Conclusion

Est-il utile de rappeler que Hollywood a tout inventé dans le cinéma contemporain, que des réalisateurs comme Charlie Chaplin, Frank Capra, Steven Spielberg ou Sean Penn (liste non exhaustive bien évidemment !) sont à l'origine de films critiques inoubliables, que les majors ont permis à Alfred Hitchcock et Stanley Kubrick de faire naître des chefs-d'œuvre et à des acteurs comme Paul Newman, Dustin Hoffman, Robert Redford, Kevin Costner ou George Clooney de contribuer, par leur notoriété, à des films admirables diffusés internationalement ?

Constater que Hollywood est une machinerie idéologique valorisant le mode de vie et la société américaine a déjà été fait par d'autres, bien plus experts et cinéphiles que l'auteur de ces lignes. De plus, les Américains savent très bien se moquer d'eux-mêmes : la trente-septième édition des *Razzie Awards*, qui récompensent chaque année le plus mauvais film, a consacré à l'unanimité *Batman contre Superman* comme pire film de l'année 2016, raflant six prix, dont celui du pire film, du pire scénario et du pire second rôle. Pourtant, ses recettes s'élèvent à 852 millions de dollars.

Peu d'études se sont néanmoins penchées sur la masse de mauvais films, surtout de violence et de guerre, conçus pour rapporter de l'argent et diffusés à volonté sur le territoire américain. Quel effet ont-ils sur le reste de la planète ? Cette question préoccupe-t-elle seulement les producteurs ? Leur rôle est aussi important que les chefs-d'œuvre sélectionnés dont nous, Européens, sommes de fervents admirateurs. Cette étude fait ainsi référence à environ 3 500 productions hollywoodiennes analysées à travers les yeux critiques de spécialistes issus de cultures différentes. J'en ai, pour ma part, visionné plus de 200.

L'objet de mon travail est de mettre en avant la fonction stratégique qu'occupe le cinéma dans la formation de l'identité méfiante des États-Unis à l'encontre de l'Autre, mais aussi les méfaits des mécanismes hollywoodiens de fabrication de l'ennemi sur une population peu au

fait des questions internationales. C'est en effet au cœur de l'opinion publique qu'un pays révèle son identité profonde : la France croit toujours être une grande puissance, le Royaume-Uni rêve toujours du « splendide isolement » et la Turquie espère le retour du néo-ottomanisme.

C'est bien aux États-Unis que le politologue Carl Schmitt a concrétisé sa célèbre thèse sur le rôle du politique dans la fabrication de l'ennemi. Le pacte constitutif de la société américaine, convaincue de son élection divine, de sa supériorité morale et matérielle comporte la nécessité de réinventer sans cesse un ennemi pervers guidé par l'envie, la jalousie ou la volonté de destruction. Les États-Unis, leader militaire de la planète, popularisent ainsi par le cinéma des préoccupations et des représentations de menaces aussi strictement américaines qu'imaginaires, menaces auxquelles ils seraient évidemment les seuls capables de répondre (étant les porteurs du salut universel). Le cinéma, dès sa naissance – et non pas seulement depuis la Seconde Guerre mondiale – a ainsi créé, autant qu'accompagné, la militarisation de l'action extérieure.

Les ennemis des États-Unis sont nombreux. Les Noirs ont longtemps été considérés comme les responsables ultimes de la seule guerre civile du pays, la guerre de Sécession. Les Peaux-Rouges ont été vus comme une vermine que la civilisation devait éliminer à coups de pistolet. Les Jaunes, notamment les Chinois, perçus comme des immigrants invasifs au début du xx^e siècle, aujourd'hui accusés de tricher, cacheraient encore une ambition hégémonique. Les Sud-Américains mineraient la richesse du pays et drogueraient la jeunesse. Les Européens non anglophones vivraient au crochet du Pentagone ou seraient des couards prêts à trahir comme les « Frenchies ». Enfin, les musulmans seraient génétiquement agressifs. « Qui vit de combattre un ennemi a tout intérêt à le laisser en vie », constatait déjà Nietzsche en 1878 dans *Humain, trop humain*. Il n'imaginait pas qu'on pourrait aussi inventer des ennemis. Hollywood en vit bien !

Hollywood peut, sans difficulté, prendre des libertés avec la vérité historique et jouer le rôle de mécanisme autonettoyant de la conscience nationale, pour restaurer une virginité collective. En refaisant, quelques décennies après, le procès d'un épisode peu glorieux de l'histoire américaine comme dans certains films cités précédemment (qui concluent combien la situation était injuste avant, mais combien c'est mieux maintenant), on évite l'examen de conscience culpabilisant. Plus fort encore, les réalisateurs peuvent expliquer comment une guerre perdue aurait en réalité été gagnée par des héros typiquement américains, s'ils avaient été mieux commandés, ou si les politiciens corrompus ne les avaient pas trahis.

Avec la guerre globale contre le terrorisme, les États-Unis se sont

engagés dans une guerre sans fin envers l'Afghanistan, l'Irak, la Libye, le Pakistan, la Somalie, la Syrie, le Yémen, le Venezuela, la Colombie, le Mexique et l'Iran.... Alors que, depuis le 11 Septembre, ils ont enchaîné les défaites, le patriotisme armé est pourtant à son comble. Aucun des deux candidats à la dernière élection présidentielle n'a parlé de paix, uniquement de guerre, et Hollywood continue à produire films et séries télévisées, peuplés de superhéros qui traquent les coupables, châtient les méchants et déjouent les attentats terroristes. Toutes ces productions répondent aux critères analysés plus haut, sans essayer de comprendre le fonctionnement du monde, à quelques rares exceptions près. Il faut avoir regardé la télévision américaine pendant un temps significatif pour saisir toute la différence entre ce qui est diffusé quotidiennement à un téléspectateur moyen américain et à un Européen.

Les changements viennent souvent par les acteurs et les réalisateurs indépendants. Le festival Sundance a ainsi été fondé en 1978 par Robert Redford comme antidote à la marchandisation de Hollywood. Il défend des films indépendants, produits hors des grands studios, socialement et ethniquement plus diversifiés. Selon Robert Redford, l'originalité de ces films repose sur l'engagement des artistes qui les réalisent : « Ils se retrouvent, autour de points de vue différents, car ils sont le produit d'une certaine diversité. Et j'en suis fier¹. » Avant lui, Marlon Brando avait refusé son Oscar en 1973 pour protester contre la confrontation entre les Indiens et les policiers fédéraux à Wounded Knee (Dakota du Sud), siège qui dura soixante et onze jours. Quant à Kevin Costner, il a financé un remarquable coffret intitulé *200 nations* pour retracer l'histoire des Indiens...

La menace intérieure mériterait bien pourtant un diagnostic. Les adolescents armés tuent plus que les terroristes aux États-Unis : ces dernières années on peut citer la fusillade de Fort Hood (13 morts en 2009), le marathon de Boston (3 morts en 2013), l'attaque de San Bernardino (14 morts) et d'Orlando (50 morts en 2016). Pendant ce temps, seuls 8 jihadistes américains sont revenus de Syrie, dont un mort en 2016. Durant la seule année 2016, 48 *school shootings* ont eu lieu². Faire un décret antimusulman semble plus aisé qu'une loi contre la vente des armes de guerre...

S'il n'est pas prouvé que la violence filmée génère de la violence³, les grosses productions imprègnent néanmoins les mentalités. L'originalité de la production hollywoodienne est l'inventivité perpétuelle et ininterrompue des scénaristes pour remplacer un méchant par un autre et pour « revirginiser » l'identité nationale. Seules les minorités organisées ont fait changer les producteurs en menaçant de boycotter certains films. Le consommateur américain a ainsi plus de pouvoir que le citoyen à Hollywood. Pour les autres,

notamment les étrangers, ce n'est même pas la peine d'essayer de contester.

Le documentaire *I Am Not Your Negro* de Raoul Peck (2017), construit autour des écrits de James Baldwin, rappelle la mythologie raciale en vigueur à Hollywood et retrace la vie militante de l'écrivain, jalonnée de trois assassinats : celui de Malcolm X (1965), de Martin Luther King (1968) et de Medgar Evers (1963). Ce dernier a été tué par un membre du Ku Klux Klan. « C'est exaspérant de devoir attendre si longtemps que les Américains (blancs) mûrissent enfin pour réaliser qu'on ne les menace pas », conclut Baldwin dans le documentaire. Aujourd'hui, le mouvement Black Lives Matter, né de l'assassinat en 2013 du jeune Noir Trayvor Martin âgé de 17 ans, se mobilise autour d'un slogan qu'on pourrait étendre à tous les ennemis ayant été désignés par le Pentagone : « Ne tirez pas, nous, nous ne sommes pas armés ! » (« *Hands up, don't shoot* »). Le mouvement *#knowyourBaldwin* demande d'inclure l'œuvre documentaire de Baldwin dans le cursus scolaire. Mais dans quel cursus, puisque les programmes scolaires dépendent des États ?

1. « Enquête sur le racisme dans l'industrie du cinéma américain », Nonfiction, 27 février 2016.
2. « 290 School Shootings In America Since 2013 », Everytown Research, 15 février 2018.
3. Voir le livre de Nathalie Paton, *School Shooting*, Maison des Sciences de l'homme, 2015.

Bibliographie

Livres et articles

- Bernays, Edward, *La Fabrique du consentement ou comment passer du citoyen au consommateur*, AgoraVox, janvier 2008.
- Bidaud, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain*, Armand Colin, 2012.
- Bleton, Paul, *Western, France : la place de l'ouest dans l'imaginaire français*, Belles Lettres, 2002, 320 p.
- Deloria, Vine, *Peau-Rouge*, Édition spéciale, 1972.
- Dubois, Régis, *Hollywood, cinéma et idéologie*, Sulliver, 2008.
- Jost, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, CNRS, 2011.
- Lacoue-Labarthe, Mathieu, *Les Indiens dans le western américain*, PUPS, 2013.
- Lieven, Anatol, *Le Nouveau Nationalisme américain*, Folio, 2006.
- Martel, Frédéric, *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture des médias*, Champs actuel, 2011.
- McCullough's, David, *The American Spirit : Who We Are and What We Stand For*, Simon & Schuster, 2017.
- Moïsi, Dominique, *Géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*, Stock, 2016.
- Neihardt, John, *Élan Noir parle. La vie d'un saint homme des Sioux oglalas*, Le Mail, 1993.
- Pastor, Annie, *Les pubs que vous ne verrez plus jamais* (1, 2, 3 et 4), Hugo Desinge, 2012, 2013 et 2014.
- Powdermaker, Hortense et Pasquier, Dominique, « Hollywood l'usine à rêves », Lavoisier, 1997.
- Raspail, Jean, *Journal Peau-Rouge*, Robert Laffont, 1975.
- Rollins, Peter C. et O'Connor, John E., *Why We Fought : America's Wars in Film and History*, Paperback, 2008.
- Shaheen, Jack, *Reel Bad Arabs : How Hollywood Vilifies a People*,

Interlink Publishing Group, 2009.
Zinn, Howard, *Histoire populaire de l'Empire américain*, Delcourt, 2014.

Documentaires

Le Studio de la terreur, documentaire d'Alexis Marant, 2017.
Les Analyses du docteur Al West sur YouTube.